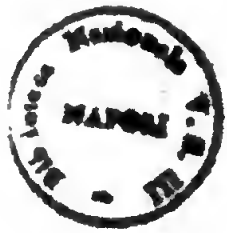
BIBLIOTECA LUCCHESI - PALLI
II.a SALA
SCAFFALE 15
PLUTEO V
N.° CATENA 3

A. 0. 15. V. 3.

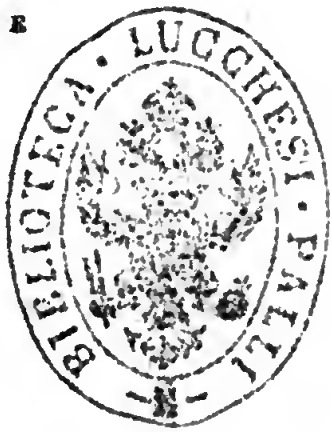
DISSERTAZIONE
ACCADEMICA
SULLE TRAGEDIE
DI VITTORIO ALFIERI

DELL' AVVOCATO
GIOVANNI CARMIGNANI
PROFESSORE NELLA UNIVERSITA' DI PISA

CORONATA
DALL' ACCADEMIA NAPOLEONE
DI LUCCA
IL 18 *MAGGIO* 1806.



SECONDA EDIZIONE
CON AGGIUNTE



FIRENZE
PRESSO MOLINI, LANDI, E C.°
MDCCCVII.

Ars cum a natura profecta sit nisi naturam moveat, et delectet, nihil sane egisse videatur.

Cic. de Orat. lib. 3. c. 51.

AVVISO

Siccome l' autore di questa dissertazione non si sarebbe mai avvisato di scriverla, se un' Accademia Italiana non ne avesse somministrata la occasione, e molto men di pubblicarla colle stampe, essendo stato ciò ordinato dall'Accademia medesima; non è inopportuno l'avvertire che niun sostanzial cambiamento è stato fatto in questa nuova edizione al manoscritto spedito al concorso, inguisachè qualunque dichiarazione fatta contro precedenti edizioni dee aversi come diretta contro la stampa non contro il manoscritto.

Si sono aggiunte in questa edizione una nuova prefazione, e un considerabile numero di note. Le aggiunte sono tutte contrassegnate con *.

Siccome inoltre i giudizj pronunziati sulle drammatiche novità adottate da Alfieri altra mira non ebbero che il rendere all' arte un servigio, util cosa si riputò il chiamare spesso in appoggio di questi giudizj l' autorità della Memoria che ottenne l' accessit. *Due scrittori che inconsapevoli l'uno dell'altro coincidono nelle opinioni medesime sullo istesso soggetto, mostrano assai chiaramente che le lor penne furono animate dal desiderio del vero, non da alcuna personal prevenzione.*

PROGRAMMA ACCADEMICO

IL PREMIO DI ELOQUENZA

„ Si darà alla miglior Dissertazione Acca-
„ demica sulle opere di Alfieri. In questa
„ si dovrà esaminare lo stile, lo spirito, e le
„ novità utili o pericolose ch' egli ha intro-
„ dotte nella Tragedia e nell' arte dram-
„ matica.

PREFAZIONE

Quando una letteraria Accademia, la cui istituzione è diretta a promuovere coll' incentivo de' premj la coltura delle arti ingenue, propone il critico esame di un poetico lavoro giunto al più alto grado di celebrità, non tanto per gl' intrinseci pregj ch'ei vanta, quanto pel carattere di originalità che il distingue, onde determinare la influenza che questo modo di componimento può avere sui progressi, o sul decadimento dell' arte a cui appartiene, quegli che assume sì fatto esame dee necessariamente spogliarsi di ogni prevenzione straniera all' oggetto delle sue ricerche: dee dimenticare ogni parziale riguardo, e non aver altro avanti agli occhi che i modelli i più accreditati della poetica imitazione cui il Programma accademico invita a render servigio. Egli non scrive allora nè per un paese nè per un partito; scrive per la intera letteraria repubblica: ogni sentimento che turbar possa la imparzialità de' suoi giudizj dee tacere: essi non deono avere altra guida che il sentimento del bello, che la esperienza e le teorie dell' arte hanno indicato esser proprio de' componimenti poetici posti in problema.

Che se per ventura accada ch'egli s'inganni in questa sua intrapresa, potranno invero i suoi giudizj cadere in dimenticanza, esser anco tacciati di erroneità, ma niuno avrà il diritto di inferire con una logica mostruosa e calunniatri-

ce da questi giudizj alle sue intenzioni: riguardarlo come nemico dell' onor nazionale per questo solo perchè giudicando del nuovo poema colla misura de' capi d' opera degli antichi, e degli esteri non trova sempre in quello il resultato sentimentale di questi: denunciarlo come denigratore della memoria di un grand' uomo; e per colmo di follia insultarlo come nemico dell'alta reputazion del suo nome.

Questi rimproveri fatti da alcuni alla mia critica dissertazione sulle novità portate da Alfieri nell' arte drammatica in replica al programma dell'Accademia di Lucca, non poterono partire che da animi velenosi abituati all'acrimonia delle piccole rivalità letterarie, non alla franchezza e alla decenza con cui i grandi uomini hanno sempre trattato chi diversamente da loro opinava; nè poterono trovar plauso che presso quelli i quali altro non vedendo nel mio scritto che l' arditezza della intrapresa lo crederono indegno della loro lettura. Un' occhiata di cui lo avessero pur onorato potea bastare a trarli d'inganno.

Nella mia dissertazione altro non si è ravvisato da alcuni che il progetto di negare alla Italia un tragico di primo ordine. Coloro che così pensano mostrano di avere mal ponderato l'oggetto de' miei giudizj sopra Alfieri. Fa duopo distinguere in questo grand' uomo, e con tal nome l'ho io sempre designato, il maneggiatore de' mezzi drammatici dal riformator della scena. Avendo in lui riconosciuto un genio di cui la Italia a buon dritto si onora, e non avendo altronde parlato nè delle sue prose nè de' suoi lirici versi, io veniva a riconoscere

necessariamente in esso un genio drammatico de' più grandi ed originali. Come riformator della scena Alfieri subordinava in certo modo l'arte al suo genio, e la obbligava a un atteggiamento determinato. Restava dunque a esaminare se lo spirito di riforma che il dirigeva cospirasse o a render più certo l'effetto della tragedia, o a indebolirlo. Chi si fosse dichiarato per questa ultima sentenza non negava certo alla Italia in Alfieri un grande drammatico, ma asseriva soltanto che l' impiego de' drammatici mezzi era talvolta in lui allontanato dal loro scopo, atteso lo stato di coazione in cui lo spirito di riforma gli riteneva, e negava soltanto che le novità indotte nella tragedia da questo spirito di riforma potessero ridondare in vantaggio dell' arte. All' incontro coloro che ammirano fino le più ardite innovazioni di Alfieri non solo vogliono stabilire la superiorità nostra sulle nazioni che ci han preceduto ne' lavori teatrali, ma sostengono inoltre che non vi è tragedia ove non è la maniera dell' autor che idolatrano; e all' orgoglio nazionale, che niuno sdegna di divider con esso loro, aggiungono quello de' loro giudizj, pretendendo di dettare la profession di fede in fatto di sentimento e di gusto.

Bisognava pur riflettere che la tragedia, essendo un di quei poetici componimenti che più di ogni altro si perfeziona colla perfezion del criterio e del gusto, quali si formano nel pubblico da un permanente teatro, le novità introdotte da Alfieri nell'arte, come quelle che tendono a dar la norma ai sentimenti teatrali non a riceverla, non doveano accogliersi con quella

cieca venerazione che fa gl'imitatori servili, e snerva i talenti: che i Greci avendo avuto un solo poema epico e tre sommi tragici, l'istesso essendo accaduto tra i Francesi, fenomeno che da null'altro è spiegato se non dalla influenza che la esperienza del teatro ha su i progressi della drammatica poesia, era un togliere ogni principio di vita al genio poetico degl'Italiani il far rignardare Alfieri che creava un teatro col principale scopo di scrivere una tragedia non greca, non francese, non italiana, ma sua del tutto, e destinata a un popolo non ancora per sua confessione esistente, come quegli che avesse aperti e chiusi in un tempo i cancelli del tragico arringo, nella guisa che il Tasso perfezionando sì ma non abbandonando i mezzi già impiegati da Virgilio avea aperti e chiusi quelli dell' epico.

Alfieri ha fatto quel che un uomo di genio potea fare per creare un teatro ove teatro non era. L' istesso spirito di riforma che egli è sì geloso di sviluppare, e che è pur esso un indizio dell' altezza di animo di quell' uomo straordinario, ha impressa nelle stesse sue drammatiche novità un' aria di arditezza che impone e sorprende. Ma considerando queste novità nel rapporto ch' esse aver possono co' sentimenti annessi all' effetto tragico, doveansi con una cieca superstizione riguardar come limiti sacri entro i quali avessero i successivi scrittori a circoscrivere i loro mezzi e le loro vedute? Accordando alla Italia un genio drammatico nell'arte del maneggio del dialogo, non era permesso di mostrare agl' Italiani che nuove palme restavano a cogliersi pel lato del movimen-

to e dell'azione; e sostenendo di avere il perfetto nelle drammatiche novità di Alfieri doveamo noi condannare la tragedia italiana a vivere schiava della nostra superstizione? L'orgoglio nazionale essendo abbastanza lusingato dalla superiorità che Alfieri ci ha data sopra tutti i tragici che il precederono nel linguaggio sublime che egli ha prestato alle virtù cittadinesche, e nel linguaggio ardito ed espressivo ch'egli dette alle passioni cupe e alle ambiziose, dovremo noi sostenere che questi soli mezzi d'imitazione formano le delizie dei tragici componimenti, e ci lasceremo rimproverare d'insensibilità ai fremiti del patetico che in noi si eccitano alla lettura di Sofocle, di Racine, e di Voltaire?

Questa sola particolar circostanza della tragedia di Alfieri sembra a me che metta al coperto della taccia di nazionale ingratitudine colui, che nel solo scopo d'incoraggire i germi poetici de' quali è sì ricca la Italia, e additando le barriere ferree delle quali Alfieri intese di circondar l'arte, sgombra loro un passaggio onde rivaleggiar più d'appresso co' capi d'opera dell'estero teatro.

Ma quando ancora la giustificazione del progetto di una critica delle tragedie di Alfieri non sorgesse spontanea da circostanza sì fatta, i critici suoi dovrebbero essere eglino condannati all'anatema che percosse già quelli di Omero? Quando Voltaire ebbe arricchita la Francia di un tentativo di epico poema, quando egli riguardavasi in Europa come l'arbitro sovrano di ogni ramo di letteratura, e di ogni classe di letterati, meritava forse il nome di Zoilo e di Tersite chi rilevò i difetti della Enriade? La

sana critica ha ormai riconosciuti questi difetti nel tempo ch' ella riguarda giustamente quel componimento come la sola Epopea di cui quel paese possa vantarsi. I difetti rimproverati alla Enriade erano difetti o del genio epico di Voltaire, o della lingua in cui scrivea, o dello stato delle idee de' suoi tempi. Così la critica o attaccava personalmente il poeta, o mostrava alla nazione la impossibilità di giunger più oltre. Nella mia critica ai drammi di Alfieri io non ho avvilito il genio del poeta, e non ho scoraggiti i mezzi nazionali: tutti i difetti dei suoi drammi sono stati da me ripetuti dalla legge ch' ei s' era imposto di rendersi singolare.

Voltaire ha rigorosamente censurato Corneille ove ha creduto di sorprenderlo o sonnacchioso, o ciarliero, o inesatto. La esperienza ha dimostrato che il comentario di Voltaire ha reso un servigio importante all'arte senza aver punto oscurate le bellezze onde il genio sublime di Corneille avea aricchiti i suoi drammi. E perchè questo? Perchè i grandi pregj di Corneille non erano meno pregj benchè accompagnati talvolta dai difetti che il suo comentatore vi ravvisava: perchè indicar le macchie di un corpo luminoso non è un pretendere di offuscarne la luce ove più viva risplenda.

Il bello ne' lavori di fantasia, e il sommo bello sopratutto, è sì difficile a cogliersi che raro è quello scrittore in cui i pregj tutti si uniscono dal complesso de' quali questo bello si ottiene. Ma la critica mirando alla perfezione dell'arte più che a riguardi indefiniti dovuti all'artista eleva sempre le sue vedute a ciò che

sembra prometterla. Or quando abbiam giudicato di Alfieri colla misura di Eschilo, di Sofocle, di Corneille, di Racine, di Voltaire, non so con qual coraggio si possa essere rimproverati come suoi detrattori; mentre il porlo soltanto nella bilancica in cui i critici antichi e moderni hanno pesato il lor merito che insiem riunito costituirebbe il vero eminente tragico, questo sol paragone di un autore che da tre anni soltanto è mancato con scrittori che hanno a loro favore il consenso de' secoli e l'ammirazione delle nazioni, dice a tutti assai chiaramente che da qualunque lato si faccia pendere la bilancia si ha in mira la perfezione dell'arte, non la depression dell'artista (*a*). Ove le personalità e lo spirito di partito non si mescolino in que-

(*a*) La critica di un autor celebre che più non vive ha sempre una grande odiosità. „ Credetemi, scriveva „ d'Alembert a Voltaire in proposito del suo Comentario „ sopra Corneille, non date presa agli sciocchi e ai male „ intenzionati, e riflettete che un vivo che critica un morto „ in possesso della stima pubblica, deve aver ragione e „ mezzo per parlare, e tacersi quando non ha che ragione. *Corresp. Lettr.* 92. Ma a chi elevasse contro di me il rimprovero d'avere, scrittore oscuro, osato dubitare in qualche parte della drammatica infallibilità di Alfieri risponderei *primo* che quando questa infallibilità è posta in problema da un Corpo Accademico, la critica non essendo più ultronea non può esser tacciata come temeraria: *secondo* che quando anco questa temerità volesse scorgersi nel modo con cui è risposto al problema, siccome l'autore sottoponea la sua critica al giudizio del Corpo Academico, non è colpa sua se le sue opinioni furono credute le più degne di approvazione: *terzo* che se la temerità si vuole in ultimo scorgere nell'aver pubblicata una critica reputata da alcuni come sacrilega, a quest'ultima taccia viene opportunamente replicato coll'avviso posto in fronte a questa edizione.

sta discussione, giacchè quando questi sentimenti parlano, ogni ragionamento come inoperoso dee tacersi, restano a mio credere esuberantemente giustificate le mie intenzioni. Debbo adesso giustificare il carattere generale de' miei giudizj.

Sono stato rimproverato, e questo rimprovero è stato più ripetuto di ogni altro, d' essermi di soverchio esteso nell'indicare i difetti di Alfieri, ed eccessivamente limitato nell' accennarne i pregj.

Io non nego che il mio scritto presenti a prima vista quest'apparente aria di parzialità. Ma chi voglia ben ponderare la natura dei limiti entro i quali io ho inteso di circoscrivere il mio critico esame, converrà meco che questa parsimonia di elogj alle tragedie di Alfieri era una conseguenza del punto di vista determinato in cui io imprendeva a parlarne.

Io non intesi di esaminare queste tragedie in ciò che la loro economia avea di comune coi drammi esistenti, nè in ciò che lor dava di ammirabile la forza del genio di Alfieri. Io credei che il Programma accademico esigesse che si chiamassero a esame le sole drammatiche novità da lui adottate nel rapporto ch' esse aver potessero o co' progressi, o col decadimento dell'arte. Io perciò non ho indicate nelle tragedie di questo valoroso Italiano che quelle parti che si risentivano della riforma a cui egli aspirava. Alfieri ha senza dubbio dei pregj tutti suoi, e superiori talvolta a quelli de' tragici che prima di lui calzarono il coturno. Ma pregj sì fatti lungi dall'essere le conseguenze della sua nuova economia drammatica o s' incontrano

ne' suoi drammi quando egli nel piano che ne ha adottato si scosta il meno dalla naturale economia di questo poema, o quando s'incontrano anche ov'egli ha il più voluto circondarsi di difficoltà, e rimanere in certo modo sulla scena con niun altro ajuto che la forza della parola, sono essi faville del genio suo poderoso che quasi si sprigionano dalle rovine che ha intorno di lui ammassate quel suo spirito distruggitor di riforma. Ma simili pregj che possono formar la lode del poeta, non entrano punto in conto allorchè si dee parlare di quelli soltanto che possono aver resa la sua maniera più utile allo scopo dell'arte. Inoltre la enumerazione di tali pregj è più confacente al comentario che alla dissertazione accademica. Questo secondo genere di critico lavoro esige che le cose che vi s' imprendono a esaminare sieno suscettibili di esser raccolte sotto un punto generale di vista, e i pregj di dettaglio non si prestano a questo atteggiamento. Oltredichè il Programma accademico non richiamava a parlare indistintamente de' pregj e de' difetti delle tragedie di Alfieri, ma esigeva soltanto che coll' ajuto della critica indicati venissero la utilità o il pericolo delle novità da lui introdotte nell'arte (*b*).

(*b*) Questo scopo determinato e circoscritto della dissertazione, benchè positivamente avvertito *pag.* 10, non essendo stato ponderato dai meno versati in questo genere di ricerche, ed essendo stato dissimulato da altri, si è creduto bene di accennare in questa edizione, ove la occasione se ne è presentata, molti dei grandi pregj di Alfieri, la indicazione de' quali era affatto estranea all'oggetto del programma accademico.

Mi si replicherà che il giudizio da me proferito non cessa di esser severo, non avendo io ravvisato nella nuova economia drammatica di Alfieri pressochè niun vantaggio per l'incremento dell' arte. Per sodisfare a questa objezione è necessario di determinare anche con maggior precisione la inchiesta del Programma accademico.

Quando questo Programma richiese che venissero indicate le novità utili e le pericolose introdotte da Alfieri nell'arte drammatica, volle necessariamente che queste novità, qualunque si fossero, venissero prese di mira nel solo rapporto ch' esse aver poteano collo scopo della tragedia. Quando ancora si convenisse che Alfieri ha creato un nuovo genere di componimento drammatico, avente bellezze infinite in tutt' altro rapporto che co' sentimenti che la tragedia dee eccitare, l' esame di queste bellezze era estraneo affatto alla domanda del Programma. I componimenti drammatici genericamente considerati come imitazione di tale o tal altra azione degna di fissare l'attenzione pubblica possono esser suscettibili di vario maneggio. L'arte drammatica propriamente detta dee dirigere tutti i suoi mezzi a ottener lo scopo che è esclusivamente proprio della tragedia.

Ammesso che il Programma accademico esigesse l'esame delle novità da Alfieri introdotte nell'arte drammatica nel solo punto di vista dell'interesse tragico, restava a determinar bene ciò che produce questo interesse; giacchè tutti sanno che ogni giudizio altro non è che il resultato dell'applicazione di una

misura cognita e convenuta all'oggetto su cui dee pronunciarsi. Bisognava individuare quali sentimenti l'arte drammatica è destinata a eccitare, e bisognava inoltre giudicare della nuova economia delle tragedie di Alfieri secondochè essa contribuiva a rendere o più incerto o più certo questo resultato sentimentale.

Il punto delicato della questione è qui: qui fa d'uopo intendersi bene, altrimenti i disputanti corrono rischio di avere ambi ragion senza intendersi: di fare per difendere o censurar le drammatiche originalità di Alfieri una disputa che solo far si dovrebbe sullo scopo dell'arte: di perdere, in una parola, ogni rapporto di commensurabilità ne' giudizj ch' essi pronunciano.

In un tempo in cui i più grandi interessi della specie umana, i principj cioè della sua politica libertà, vengono discussi, non è meraviglia che le arti imitative benchè affatto straniere in quanto al loro scopo a questa contesa, vi prendano parte, e si credano fatte per contribuire allo stabilimento de' dogmi che fissano la opinione delle teste pensanti: questa cattiva tentazione può tanto più facilmente appigliarsi alla tragedia, inquantochè essa è destinata a parlare a una popolare adunanza, e inquantochè la elevatezza del coturno ch'ella calza può facilmente farle nascer la idea di giungere a signoreggiare gli spiriti ed esercitare l'ufficio della concione. In un tempo in cui il fior degl'ingegni è rivolto alla politica, nulla più facile che vedere attribuire alla tragedia uno scopo politico.

Senza stare a scandagliare le disposizioni primitive dello spirito di Alfieri, egli è certo essere stata sua opinione costante che lo scopo della tragedia è quello d'inalzare, ingrandire, corroborare gli animi (*c*). Chi partecipa questa sua opinione sullo scopo del dramma tragico non solo dee aver trovati i miei giudizj sulle novità da lui introdotte nell'arte e parziali e severi, ma dee eziandio tacciarli come incompatibili ed erronei: quindi per bene intendersi, come poc'anzi io proponea, è necessario ch'io esponga le idee che colla scorta de' più culti scrittori delle regole dell'arte, e coll'esempio che i più accreditati artisti ne han dato, mi son formate dello scopo del dramma (*d*).

Da Sofocle fino a Voltaire, da Aristotile fino a la Harpe, gli scrittori di tragedie e i precettori dell' arte di scriverne hanno mostrato, e col fatto e col render ragione del fatto, che lo scopo della tragedia è quello di agitarci piacevolmente inspirandoci la pietà e il terrore. Se è difficile l'analisi de' sentimenti

(*c*) Basta solo citare un tratto della prefazione a quel bizzarro componimento drammatico ch' egli intitolò *Tramelogedia*. La opera, dic'egli, snerva gli animi e gli degrada: la tragedia gl' inalza, ingrandisce, corrobora. La Tramelogedia è a parer suo il soave liquore di cui deonsi aspergere gli orli del vaso destinato a far trangugiare al popolo i sughi per ora amari della *virile tragedia*, della *sana tragedia*. *Alfier. op. postum. Vol.* 1. Era riserbato ai dì nostri il veder introdurre le pretensioni della sana dottrina in drammatica, e il sentir annunciar la tragedia come l' emetico.

(*d*) Molti soccorsi avrei io potuto trarre in questa importante ricerca dal discorso dell' immortal Cesarotti sulla tragedia. Ma benchè con ogni diligenza il cercassi non mi avvenne di procurarmelo.

morali, lo è ancor più quella de' sentimenti drammatici. Non si saprebbe a prima vista concepire come la tragedia possa agitarci piacevolmente ispirandoci due sentimenti dolorosi. Aristotile avea sciolto questo problema sentimentale asserendo che la tragedia ha per scopo di purgar le passioni della pietà e del terror ch' ella ispira. Ma non era sì facile di ravvisare in quella formula una sì fatta soluzione. Corneille, che apriva in certo modo in Francia la carriera drammatica, usò ogni genere di artifizio per trovare in quelle espressioni del primo precettore delle regole drammatiche la indicazione di uno scopo morale della tragedia (*e*). L'Abate Batteux, e dopo lui La Harpe, istruiti più che dalle speculazioni della mente dalla esperienza de' sentimenti, che in loro eccitavansi alla lettura e alla rappresentanza de' capi d' opera di Racine e di Voltaire, riconobbero la inutilità di conciliare quelle espressioni Aristoteliche sullo scopo della tragedia con un fine direttamente morale, e vi ravvisarono piutto-

(*e*) Dacier, Castelvetro, Enzio, Pietro Vittorio ed altri interpreti si beccano il cervello per metter d' accordo Aristotile con Platone, mentre supponendo con una falsa interpretazione delle parole del primo uno scopo direttamente morale nella tragedia, non sanno conciliare la opinion del secondo che volle bandita dalla sua repubblica la poesia come dannosa eccitatrice delle passioni. Metastasio istesso nel suo Estratto della Poetica di Aristotile non sa indovinare come si possan purgar le passioni ispirandole. Voltaire nel suo comentario sopra Corneille e altrove si trova nel medesimo intrigo. Sovrani eccitatori della pietà e del terrore essi non seppero darsi ragione della influenza ch' esercitavano sulle passioni de' loro lettori. Ma essi sentivano, e sentendo scriveano. Guai a loro se per fare un dramma avessero fatto un sistema!

sto la indicazione della particolar natura dei sentimenti che questo componimento è destinato a eccitare. Essi opinarono che intanto la tragedia purga le passioni ispirandole, inquantochè mostrandoci azioni finte capaci d'impietosirci e di atterrirci, il suo scopo è di addolcire, di moderare in noi ciò che la pietà e il terrore avrebbero di troppo penoso se le azioni che a noi si presentano fossero reali (*f*).

Ma quando ancora la cognizion dello scopo della tragedia non volesse così trovarsi nel precetto aristotelico, sarebbe duopo tal ravvisarlo nella natura del cuore umano, e in quella della sua propensione per lo spettacolo. Il bisogno del piacere inventò gli spettacoli, sia che consistessero in azioni vere, sia che consistessero in azioni finte. Quelli che eccitarono più forti emozioni furono più ricercati: i pericoli e i patimenti de' nostri simili furono sempre interessanti per quel tacito e macchinal paragone che lo spettatore felice fa del suo stato collo stato dell'attore che soffre. La differenza dell'interesse fu determinata dalla natura vera o finta di questo stato. I Romani per divertirsi

(*f*) *Batteux les quatre Poetiques. Principes de literature vol.* 3. *pag.* 72. *La Harpe Licée etc. vol.* 3. Il padre Brumoy che La Harpe trova inesplicabile nella spiegazione che dà di quella sentenza Aristotelica avea pur quasi indovinato il principio esposto poi con tanta chiarezza dal Batteux. *Theatr. des Grecs vol.* 1. *pag.* 66. Du-Bos ha anch'egli usato ogni sorta di ragionamento per mostrare come la tragedia purghi le passioni ispirandole. *Reflex. critig. sur la Poesie et la Peint. vol.* 1. *sect.* 44. Un Grecista si accinse in questi ultimi tempi a confutare col Lessico alla mano la opinione di Batteux. *Giornale dell' Accad. Italiana vol.* 1. *art.* 4.

faceano scannare nell'anfiteatro de' prigionieri di guerra esercitati da' lor gladiatori. Questi gladiatori si scannavano anch'essi vicendevolmente in truppe nell'arena, ed erasi cercata tra le armi difensive e le offensive una proporzione che rendesse i lor combattimenti più lunghi e più pieni di avvenimenti per mantener viepiù vivi nel core degli spettatori la speranza e il timore. Un popolo dolce e umano sente la necessità di trovar l'arte onde esercitar l'anima alle disgrazie della umanità, separando ciò che la emozione fisica ha di gradevole da ciò che ella ha di duro e d'inumano. La tragedia ottenne questo scopo dando lo spettacolo non già della disgrazia vera, e del vero pericolo, ma della imagine dell'una e dell'altro.

Lo scopo dunque della tragedia è quello di imitare un'azion commovente, che vera ci lacererebbe, finta ci da un dolor che ci piace. Questo fenomeno sentimentale che la tragedia eccita in noi è appunto l'interesse drammatico. È stato detto che la illusione non può esser mai completa nelle drammatiche rappresentanze: questo è dir poco al bisogno: faceva duopo aggiungere che non dee esserlo giammai. Se la illusione potesse esser completa lo scopo della tragedia sarebbe distrutto: essa non sarebbe più una imitazione, sarebbe la realtà: non commuoverebbe soltanto, ma lacererebbe: non farebbe versar lacrime dolci e piacevoli, ma spaventerebbe (*g*).

(*g*) L'uffizio della tragedia è con precisione oraziana indicato da Boileau in que' versi:

„ Ainsi pour nous charmer la tragédie en pleurs
„ D'Oedipe tout sanglant fit parler les douleurs,
„ D'Oreste parricide exprima les alarmes;
„ Et pour nous divertir nous arracha des larmes.

Per questo appunto che tutto in teatro concorre a commuoverci ma nulla fa illusione ai nostri sensi, tutto mostrandosi come imitazione, l'arte non può ottenere il suo scopo che dipingendo azioni le quali e per la loro verisimiglianza, e per la loro analogia cogli avvenimenti della vita, e per il carattere delle passioni che eccitano sieno capaci di agitare quanto è possibile il cuor degli spettatori. La pietà e il terrore, sentimenti di un carattere il più generale e il più profondo che le passioni umane abbiano, son quelli appunto che la tragedia dee risvegliare. Il patetico è lo scopo unico e sacro a cui ella dee tendere, diguisachè ove l'avvenimento, la cui drammatica imitazione si propone il poeta, non sia tale nella sua storica verità da eccitare que' due sentimenti, egli è obbligato dalla natura dell'arte a somministrargli una verisimiglianza coerente al di lei scopo, dee cioè compatibilmente col fondo storico o mitologico del soggetto fingere ed atteggiare i caratteri e l'avvenimento in modo, che questi due sentimenti vengano colla maggior certezza possibile a risvegliarli: dee in una parola dar al suo soggetto una verisimiglianza drammatica. Non ogni drammatica imitazione è una tragedia. Quando ancor si ponessero in azione de' grandi interessi, e si facessero parlare dei grandi personaggi, e de' Re, se la loro situazion relativa non è tale da eccitare il terrore e la pietà, sarà tutto questo, se così vuolsi, uno spettacolo eroico, una tragedia non mai (*h*).

(*h*) *Batteux Princip. Literat.* 3. *vol. chap* 3.

Ciò non è tutto. Siccome al teatro non si cerca la illusione, ma la emozione (*i*), siccome vogliamo esser commossi perchè vogliamo il piacere, fa duopo che la tragedia ce lo procuri a ogni momento, e con bellezze d'imitazione per dir così sempre rinascenti. Ciò si ottiene dall'arte col mezzo del poetico stile di cui la tragedia fa uso, cosicchè alla verisimiglianza drammatica de' caratteri e dell'azione, ella dee accoppiare la verisimiglianza poetica del linguaggio, i cui confini i sistematici e gl'idioti vorrebbero restringere col pretesto di correr dietro alla verità assoluta, di cui niun si cura in teatro, e che il solo poetico genio può giustamente segnare (*k*).

(*i*) Sensatamente mostrò il Du-Bos che il piacere che noi proviamo in teatro non è prodotto dalla illusione. *Reflex. critiq. vol.* 1. *sect.* 43. Sarebbe difficile di ben determinare il valor relativo delle parole *illusione* e *interesse*, nel senso almeno in cui gli scrittori d'arte drammatica le usano. Quindi io mi valgo nel corso delle mie critiche riflessioni di queste due parole indistintamente per designare i sentimenti piacevoli che la tragedia è destinata a produrre.

(*k*) Aristotile ha riguardato come essenziale alla tragedia il linguaggio poetico, il discorso cioè, come ei si esprime, sottoposto alle leggi del metro ed ornato di numero e di armonia. La Harpe riflette ottimamente aver noi dovuto compensare la mancanza della musica colle bellezze del poetico stile. La Mothe che ebbe torto, non già in censurare Omero, ma in farne una cattiva traduzione in versi, che avendoci data in Ines una tragedia interessantissima fu giustamente redarguito d'ineleganza e di poca poesia nello stile, sostenne, le tragedie doversi scrivere in prosa, nuova letteraria eresia dopo quella che gli fu giustamente obbiettata pel disprezzo da lui ostentato della regola delle tre unità. Si possono perdonare a un uomo di spirito qual egli era queste intemperanze di ragionamento, ma come tollerare que' letterati di trivio i quali gravemente c'intuonano questi assurdi medesimi come se fossero loro idee originali?

Dal fin qui detto sulla natura dell' interesse drammatico sembra resultar con chiarezza che esso altro non è che una modificazione piacevole della sensibilità dello spettatore, che una mera affezione del cuore e della fantasia in cui nulla ha che fare la maggiore o minore grandezza, la maggiore o minor robustezza dell' animo di chi la prova. È vero che la tragedia è la imitazione di un' azione grave, ma non è per questo ch' ella il debba essere di una azione meramente grande e pe' suoi mezzi e pe' suoi effetti. Aristotile così la definì per distinguerla dalla commedia, e per indicare che come il ridicolo tanto è più certo quanto più le persone dalle quali si trae son prossime a noi in condizione, così il patetico è più profondo quanto più le persone, le sciagure delle quali sono destinate a eccitarlo, sono al di sopra della nostra condizione (*l*).

Coloro che opinano esser lo scopo della tragedia quello d'ingrandire e di corroborare l'animo degli ascoltanti metton fuori una teoria nuova non solo, ma a creder mio inesplicabile. Bisognerebbe già prima ben definire cosa

(*l*) Sembrerà pedanteria a taluno il richiamar così l'arte a' suoi elementari principj; ma queste ricerche son necessarie quando l' arte è minacciata della sua total distruzione. Machiavelli dicea che i governi per conservarsi debbono essere spesso richiamati al loro principio; e il Sig. Arteaga nelle sue note alla dissertazione del Sig Borsa sul gusto in letteratura osservò saviamente esser questa massima vera in letteratura come in politica. Il Seicento vide guastarsi il gusto in poesia perchè vi fu chi volle essere, se è lecito il dirlo, ultra-poeta. Al dì d' oggi si corre rischio di veder corrompere il gusto drammatico dall' ascendente di una scuola che pretende subordinar la poesia ai sistemi.

significhi un animo elevato e robusto; nel significato più naturale della espressione altro non è che un animo vivamente penetrato della dignità della sua natura, della importanza de' suoi diritti civili e politici, (lo che esigerebbe una nuova spiegazione ancora), disposto ad agire in una maniera al di sopra della ordinaria condotta degli uomini. Questo resultato non può ottenersi che o coll' educazione, o col precetto, o colla veduta della propia utilità, o coll' esempio presentato in modo che interessi a seguirlo. È inutile di parlare dei primi tre mezzi come estranei affatto alla natura non che allo scopo della imitazione drammatica. Il solo esempio, comecchè capace di essere atteggiato, può essere un mezzo di elevar gli animi alle grandi azioni, e ai grandi sentimenti, tuttavoltachè offra de' modelli di virtù degni di essere ammirati.

Ma un' azione per essere tragicamente grande dee esser sempre l' effetto della vittoria che un principio elevato riporta sopra una grande passione, dimodochè la pittura dell' uomo, e de' teneri sentimenti della natura umana non dee esser mai dimenticata dal poeta nella pittura dell' eroismo. Alcuni hanno negato all'ammirazione la qualità di tragico sentimento, e hanno preteso di farne un genere a parte dei drammi che principalmente si propongono di risvegliarla. La Harpe (*m*) ha bene avvertito che ciò è vero quando il personaggio che la ispira è senza passione, o senza disgrazia, o senza pericolo: non così quando l'ammirazione è risvegliata da un gran sforzo che l' uomo fa

(*m*) *Commentaire sur Racine*.

sopra se medesimo: allora l' ammirazione partecipa del patetico, ed è sentimento teatrale. E come, dice l'istesso la Harpe, smentire le lacrime del gran Condè, e quelle che noi versiamo tutti i giorni al quinto atto di Cinna(*n*)? In questo rapporto è un errore il pretendere di fare un particolar genere delle azioni drammatiche che eccitano l' ammirazione: è questo un sentimento, conforme altri notò, che ogni tragedia dee o più o meno ispirare, poichè ogni tragedia più o meno tende al sublime o di passione, o di sentimento. Se in questo senso si vuole che la tragedia ingrandisca le facoltà dell' animo, niuno il contradirà, pur che si convenga che questo vantaggio morale, se mai si ottiene, è un resultato indiretto della pittura delle grandi passioni.

Ma chi si prefiggesse di ottenere direttamente questo resultato col dipingere unicamente il grande senza curarsi del passionato, col dirigersi alla mente senza il mezzo dell' emozioni del cuore; chi pretendesse in una parola di subordinare la poesia alla politica senza contentarsi de' vantaggi politici che la poesia può produrre, altererebbe necessariamente lo scopo dell'arte. In vece di proporsi la pittura delle passioni egli si proporrebbe quella de' principj che più credesse opportuni a produrre l' effetto politico a cui egli aspira. Nella scelta degli avvenimenti egli non darebbe la preferenza a quelli che esser possono più interessanti, ma a quelli che più favorissero lo sviluppo di questi principj. Anche nella scelta degli avvenimenti

(*n*) *Licée ou cours de literat. vol.* 5. *pag.* 241.

che hanno il men relazione allo scopo propostosi egli darebbe ai caratteri quell'aria di elevatezza, di rigidità, e di sforzo che il suo spirito avesse preso per modello della grandezza d'animo che vuole altrui comunicare. Unicamente occupato del grande egli crederebbe che, purchè tale fosse pe' soli suoi resultati politici, potesse altresì esserlo per l'uffizio della tragedia, senza esaminare se nel suo piano drammatico il gioco delle passioni è tale da risvegliare il patetico. Dipingendo un grande carattere ordinariamente desunto dalla storia, egli sarebbe portato a sviluppare questa grandezza in discorsi, e producendo in dettaglio bellezze sublimi non risveglierebbe nella somma dell'opera il vero interesse tragico. Ben disse il più sublime discepolo di Socrate che se il poeta vuol esser poeta convien che componga favole e non discorsi (*o*).

Che se alle disposizioni di spirito già accennate uno scrittor di tal tempra unisce anche il progetto di far della tragedia un componimento singolare e straordinario, abbandonando affatto i piani drammatici di chi lo ha preceduto, col pretesto che la tragedia non è stata prima di lui portata alla grandezza, e all' austerità che le si convengono per meglio produrre la grande opera della rigenerazion della specie, l' arte allora non solo si trova divergere dal suo scopo, ma si trova inoltre priva de' mezzi che più naturali le sono per imitare un'azione qualunque. Essa allora invece di dipingere la

(*o*) *Platon. in Phed. op. Grec. Lat. Paris. ap. Henr. Steph.* 1578. *pag.* 61.

natura, che l'artista ha creduta una miserabile, altro non fa che dipingere gli arditi tentativi delle sue riforme, quali se per ventura possono sorprendere come produzioni d'ingegno, non potranno mai sodisfare come produzioni dell'arte.

È strana cosa a riflettersi che, convenendosi da tutti che la poesia è come la pittura, si pretenda poi che un genere di componimento il quale attesa la sua particolare destinazione dee più d'ogni altro illuderci, abbia a far man bassa su tutti i mezzi di fantasia e di sentimento per servire a una chimera di scopo politico, che non sarà mai realizzabile coll' uso de' mezzi drammatici (*p*). Allorchè Raffaello, Correggio, Guido, e l'istesso sublime Michelangiolo aveano la immaginazione ripiena di quel felice entusiasmo, che facea lor vincere co' tocchi magici del loro pennello le bellezze della natura ch'essi imitavano, non pensavano certo a corroborar l'animo de'loro contemporanei. Essi sentivano, e si proponeano di far sentire. La poesia è come la pittura. Il suo gran segreto è quello di eccitare sensazioni piacevoli. Ella serve abbastanza la morale e la politica coll'ingentilire i costumi degli uomini; e tanto più serve a questo scopo il patetico, quanto esso è più atto a perfezionare la nostra sensibilità a vantaggio de' nostri simili infelici (*q*). La pit-

(*p*) Le difficoltà di andar direttamente a uno scopo morale o politico compatibilmente coll'ufficio della tragedia sono esposte da *Batteux, Princ. de literat. vol.* 3. *chap.* 4. e la incompatibilità di uno scopo genericamente dogmatico colla poesia è avvertita da Du-Bos. *Reflex. critiq. vol.* 1. *sect.* 9.

(*q*) *Blair on Rethoric and bell. lettr. vol.* 3. *Lect.* 8.

tura de' caratteri e delle azioni meramente grandi conviene più all'epico e al lirico poema che alla tragedia. Forse l'uno e l'altro non furono nella lor più remota origine che il racconto abbellito delle grandi gesta degli eroi per eccitar con tal mezzo alle militari e politiche imprese gli ascoltanti (*r*).

Ammesso che la tragedia è destinata a interessare il cuore non a elevare lo spirito, a farci piangere, non a farci pensare, ciascun vede che con questa misura alla mano è assai difficile di trovare ne' caratteri generali della nuova economia drammatica di Alfieri, e nei suoi resultati i mezzi atti a produr questo effetto (*s*). Egli riguardò la tragedia come un

(*r*) *Tirtaeusque mares animos ad martia bella Versibus exacuit.*

(*s*) Il Ch. Signor Abate Saverio Bettinelli avea già molto prima di me osservato in una sua lettera al Sig. Canonico de Giovanni del collegio delle arti liberali in Turino sulle tragedie di Alfieri, e inserita poi nel giornale di Modena „ di non esser commosso a pietà mai, di non mai „ sperare il gusto di una lacrima, e di goder le delizie della „ malinconia intima del cuore, come sempre gli avvenne „ leggendo Racine, e talor Corneille, e Voltaire „ Ma questo giudizio benchè di letterato insigne non sarà per ventura tale cui gl' idolatri di Alfieri si vogliano acquietare. Servirebbe certo per tutta testimonianza l'intimo sentimento; ma questo è una bagattella quando si tratta di adorare, e combattere. L'autorità d' un adepto è mezzo più opportuno per farsi ascoltare. L'autore della Memoria che ottenne l'*accessit*, il quale avendo con filosofica ingenuità dichiarato di essere stato un *esorbitante adulatore di Alfieri*, così si esprime a *pag.* 30. „ Forse il princi- „ pale di tai difetti consiste nell'essersi dimenticato „ il nostro Sofocle delle parole di Orazio *si vis me flere „ dolendum est*. Lo scopo della tragedia non dee esser „ già tanto di atterrire quanto di commuovere, e quelle „ di Alfieri non hanno saputo mai spremere una lacri-

mezzo di educazion nazionale diretto a dare un urto determinato al pubblico spirito, non già come un poetico componimento destinato a piacere, cosicchè per allontanarla per quanto possibile gli era dallo scopo meramente drammatico e avvicinarla al politico, si credè lecito di sfrondarla di tutto ciò che può renderla una verisimile imitazione delle più interessanti vicende della vita umana, e supponendo che le passioni drammatiche fossero passioni ordinarie, dette a tutte le sue parti quell' aria di austerità, di rigidezza, di parsimonia, e di sforzo che è propria di quelle grandi anime che si credon fatte per operare una grande riforma. Fu detto già che Corneille consultò più la natura del suo talento, e Racine più quella della tragedia: che il primo naturalmente portato al grande ha subordinata l'arte al suo genio, e l' ha stabilita sopra un sentimento ch'egli sapea superiormente maneggiare, l'ammirazione: che l'altro più gentile e più flessibile ha veduto nel terrore e nella pietà l' ufficio naturale della tragedia, e ha saputo applicarvi le risorse del suo spirito. Alfieri più sublime di Corneille in quantochè seppe più di lui usare il linguaggio de' grandi sentimenti non stemprandoli in lunghi declamatorj discorsi, si allontanò ancor più di lui dallo scopo sen-

„ ma .... Si ammira ma non si piange, si rimane colpiti di orrore, e non mai agitati da patetica simpatia.. „ Sembra che Alfieri non abbia mai conosciute le passioni del cuore tanto ben maneggiate dai Racine, dai Voltaire. „ Lettori, la mia dissertazione non è che un tessuto di ragionamenti per determinar le cause di questo fenomeno.

timentale del dramma, in quantochè ne' caratteri de' suoi personaggi non mescolò mai quelle tinte di debolezza, che, lasciando ravvisar l'uomo nell'eroe tanto più il rendono interessante quanto è più ammirabile. La freddezza, quel vuoto indefinibile che gli stessi suoi più arditi ammiratori trovano nelle sue tragedie, dipende dall'aver egli fatto tutto per lo spirito e nulla pel cuore: dipende dall'aver perduto di vista il patetico per correr dietro allo straordinario: dipende finalmente dall' aver trascurati tutti quei mezzi di fantasia che soli posson rendere la imitazion di un' azione una imitazion teatrale. La pietà e il terrore, quali la tragedia dee ispirarli, non possono nascer mai dalla sola imitazione di un fatto nella sua storica verisimiglianza, e questa proposizione non può sembrar paradosso che a chi non ha riflettuto e sulle regole, e su i capi d' opera dell'arte (*t*).

Avvertano dunque tutti quelli che vorranno leggere le mie riflessioni sulle tragedie di Alfieri, che io le ho circoscritte a un punto di vista determinato, alla influenza soltanto che le novità da lui introdotte ne' mezzi drammatici hanno avuto nell'estendere o nel ristrin-

(*t*) Il sublime delle idee che è sì frequente in Alfieri, sublime più facile a sentirsi alla lettura che alla rappresentanza, fu certo quello che gli conciliò la grande ammirazione che giustamente riscosse in Italia. Questa ammirazione assorbì in certo modo ogni altro sentimento negli Italiani, i quali dovettero inoltre restar meravigliati come in un tratto sorgesse tra loro uno scrittor drammatico sì elevato e sì grande. Avendolo trovato degno di ammirazione non si pensò più a quel che potea renderlo degno di critica.

gere l' effetto tragico. Chi mi leggerà con questa prevenzione non mi trovera, oso lusingarmene, nè severo, nè ingiusto, nè contradittorio.

Parmi di avere assai detto per allontanare da me la taccia di detrattore di Alfieri di cui alcuni mi hanno civilmente onorato (*u*). Ma ciò non è tutto. Se si trattasse di tesser le lodi dei grandi mezzi personali di Alfieri, non di giudicare per il bene dell' arte delle sue dram-

(*u*) Con molta verità e con molto spirito disse il ch. Cesarotti convertirsi le guerre letterarie il più delle volte in guerre più che civili, cioè incivilissime. Qualunque esser possano le censure di dettaglio fatte alle mie riflessioni sopra Alfieri, in questa nuova edizione io non ho avuto altro in mira che toglier di mezzo gli equivoci che la ignoranza e la malignità avesser potuto porre attorno ai principj importanti dell'arte nella loro applicabilità al soggetto delle mie ricerche. Quindi io non ho dato un maggiore sviluppo alle mie riflessioni che ove esse tendono a stabilir bene le regole sentimentali dell' interesse tragico. Le dispute sulla maggiore o minore verisimiglianza della sceneggiatura, comecchè interminabili sempre, sono state da me trascurate. Poco mi sono inoltre curato di difendere l'applicazione de' miei principj ai luoghi d' Alfieri presi di mira. La mia dissertazione altro non è, per dir così, che un complesso di formule generiche dell' arte per servir di guida ai giovani poeti che si propongono di giudicar con rettitudine delle drammatiche novità di Alfieri. Il lettore ingenuo e imparziale sentirà se sono o no applicabili nella generalità in cui sono espresse. Il lettor prevenuto che vuol cavillare su i dettagli non dee essere mai curato in questa sorta di discussioni. Per tutto il resto, come la buona fede de' miei giudizj è bastantemente provata e dalle cose esposte in questa prefazione aggiunta, e nelle note parimente aggiunte che meglio precisano ai meno versati nell' arte lo scopo circoscritto del mio critico lavoro, io posso protestar francamente di non avere nè il tempo nè la debolezza di occuparmi delle imprecazioni e delle calunnie dei libellisti impudenti.

matiche novità, sarebbe facile il dimostrare a quelli che lo idolatrano in tutto, che trovano insopportabile Metastasio quando hanno letto Alfieri, come chi trovasse insopportabile il Montepulciano dopo aver bevuta la birra, che si può render giustizia al suo genio anche di più di quel ch'essi non fanno senza sacrificare alla sua idolatria le speranze che la Italia dee pur concepire di un vero e perfetto teatro.

Io son d' avviso che se Alfieri avesse voluto lavorare i suoi drammi sulla esperienza che in questo genere di componimento egli potea trarre e dalla lettura e dalla rappresentanza delle tragedie esistenti, egli avrebbe saputo forse riunire e il sublime di Corneille, e il grande effetto di Voltaire a un tal punto di perfezione da lasciar molto indietro a sè le sue guide. Di Racine non parlo: Alfieri forse non possedeva quella tempra di animo delicatissima che sa colla magia dello stile rendere interessanti gli oggetti i meno adatti a interessare. Ma con quella malaugurata inclinazione alla riforma ch' egli portò ne' suoi lavori drammatici, con quel suo voler tutto a sè stesso, e nulla a chi lo avea preceduto nella carriera teatrale, egli si pose in quella medesima situazione di spirito in cui si trovavano i primi creatori dell'arte, con questo di più che in lui questa situazione fu resa ancor più singolare dall'urto che questo spirito di riforma imprimeva al suo genio. Ora egli è certo che i mezzi drammatici di quelli che hanno i primi aperta la carriera teatrale ne' paesi ch' ebbero poi un teatro perfetto sono stati volti in principio più al grande che al patetico.

Eschilo primeggia nella pittura de'caratteri vigorosi, franchi, superiori al timore, consecrati alla patria, insaziabili di gloria e di combattimenti, più grandi di quel che per l'ordinario esser sogliono, sempre coerenti al loro principio: all'incontro egli eccita raramente la pietà, o trascura o non conosce abbastanza l'arte di salvare le verisimiglianze, disprezza quella degl'incidenti che servono a stringere il nodo del dramma e a svilupparlo poi con naturalezza (*v*).

I Tragici latini, giacchè poca o niuna gradazione può ravvisarsi tra loro nell'uso de'mezzi drammatici, se dallo stil si prescinda, diressero sempre questi mezzi al grande, raramente al patetico (*x*). Cornelio, benchè l'ammirazione ch'egli eccita sia ne' suoi capi d'opera un teatral sentimento, non è veramente patetico che nel Cid. I mezzi drammatici di Alfieri oltre l'esser diretti a un genere di sublime, che raramente partecipa del patetico, hanno inoltre una particolar tensione allo speculativo che gli fa ancor più diverger dallo scopo del dramma.

Volendosi abbandonare allo spirito di congettura si potrebbe osservare che oltre le tante cause morali che danno al genio drammatico quella direzione ne'primi passi dell'arte, le circostanze politiche nelle quali que' creatori del teatro si trovarono non poco forse contribuirono a portarli al grande, e allontanarli dal

(*v*) *Voyage du Jeune Anachars. chap.* 69.

(*x*) Il Ch. Sig. Napoli Signorelli, nella egregia sua storia critica de' Teatri *lib.* 2. *cap.* 4. *e* 2. ha notati i più sublimi pezzi delle tragedie attribuite a Seneca.

patetico. Eschilo scrivea in tempo della guerra de' Persiani: Corneille in tempo delle civili dissenzioni della fronda: Alfieri allorchè i principj rivoluzionarj cominciarono a divenire la opinion dominante de' pensatori in Europa.

Molto altro potrebbe dirsi per assicurare ad Alfieri l'eminente prerogativa di un drammatico genio. L'elogio e il comentario sono destinati a ornare per dir così il piedistallo della sua statua, e l'Accademia di Lucca circoscrivendo l'oggetto di una critica dissertazione all' esame delle novità da lui introdotte nell' arte drammatica non volle nè l'uno nè l'altro. La ingiuria dunque ch'io tutt' al più avrò fatta a questo genio sublime sarà l' aver asserito che nelle cose di sentimento non restano a scuoprirsi nuovi mari e nuove terre come sulla mappa dell'universo: se ancor questo è un' ingiuria, il mio modo di sentire n' è solo imputabile: ma il mio delitto è abbastanza espiato colla privazione del senso del bello che nelle drammatiche novità di Alfieri gustano i suoi adoratori. Disse già Montesquieu che il sacrilego non dee avere altra pena che la privazione de' tempj ch' egli osò disprezzare.

Io non potrei meglio chiudere queste mie riflessioni preliminari all' esame critico della drammatica economia di Alfieri che valendomi delle parole usate da la Harpe allorchè accingeasi a censurare i difetti di Corneille. Non temasi con un male inteso interesse per la sua gloria di veder notar de'difetti che non la oscurano. Ella è protetta dal sentimento legittimo

dell' orgoglio nazionale, che rivendicherà altamente in tutti i tempi il nome di quest' uomo straordinario come uno de' suoi bei titoli d' illustrazione (*z*).

(*z*) *La Harpe Licée etc. vol.* 4. *pag.* 253. Coincidono con queste parole quelle di un grand' uomo vivente dettemi nell' atto di ricevere come utile all' arte la mia dissertazione. „ Nè ciò, me ne scrivea il ch. Cav. Monti, „ deprime punto la fama di quel sommo Ingegno. Ella si „ rimarrà sempre colossale, ma isolata e sorgente come „ un grande scoglio in mezzo all' onde, al quale nessuno „ potrà accostarsi senza pericolo. „

INDICE

I. Introduzione e piano della presente Dissertazione rispetto al Programma Accademico. - - - - - - Pag. 1.

II. Della drammatica Originalità di Alfieri. - - - - - 15.

III. De' Piani drammatici di Alfieri. - - - - - - - - 21.

IV. Dell' Azione nelle tragedie di Alfieri. - - - - - - 37.

V. Del umero de' Personaggi nelle tragedie di Alfieri. - 71.

VI. De' Caratteri nelle tragedie di Alfieri. - - - - - 87.

VII. Del Dialogo nelle tragedie di Alfieri. - - - - - 117.

VIII. Dello Stile nelle tragedie di Alfieri. - - - - - 126.

IX. Dello Spirito delle tragedie di Alfieri. - - - - - 157.

X. Conclusione. - - - - - - - - - - - - - - - - - - 171.

DISSERTAZIONE
ACCADEMICA
SULLE TRAGEDIE
DI
VITTORIO ALFIERI

I.

INTRODUZIONE E PIANO DELLA PRESENTE DISSERTAZIONE RISPETTO AL PROGRAMMA ACCADEMICO (1).

In un tempo, in cui lo spettacolo drammatico era una festa nazionale destinata a formar parte della religione del popolo, decorata di tutti gli ajuti dell'antica architettura, e di quell'arte, qualunque ella si fosse, che racchiudendo per l'occhio in un recinto limitato estensioni vastissime, rendeva meno difficile il piegarsi alla locale unità dell'azione; in un tempo, in cui la tragedia era sostenuta dalla unione sua con una musica maschia, ed atta ad aprirsi una via

(1) Facil cosa era a perdere di vista l'oggetto critico della Dissertazione, e lasciarsi trar fuori di strada, come il viaggiatore del Boccalini, dal desiderio di far pompa di una inutile erudizione. Potevasi senza gran fatica saltar dal teatro de' Chinesi a quello degli abitanti del Messico, parlar di autori drammatici spagnoli, inglesi, e tedeschi, e istituir paralleli, che più a *dettagli* che alla somma dell'opera convenissero. I confronti che si sono in questa

sicura al core degli ascoltanti, o da una declamazione almeno, che non era il tuono de' familiari discorsi: Aristotile ponderando le difficoltà di questo genere di componimento, le pose al di sopra di quelle dell'epico poema, e Giovenale chiamò la tragedia opera di una gran mente. L'uno, e l'altro calcolarono quanto difficile fosse il combinare nel tempo istesso una immaginazione doviziosa abbastanza per commuovere, ed interessare nella pittura delle grandi umane passioni, e una critica illuminata per tenere questa immaginazione nei limiti della teatrale verosimiglianza.

Il teatro drammatico, se è lecito il dirlo, è una nuova creazione. Uomini, avvenimenti, passioni, linguaggio, tutto fa duopo creare, e tutto è duopo proporzionare alla natura di quel mondo fantastico, in cui le persone del dramma vengono introdotte (2). La tragedia dei tempi nostri ha perduti molti vantaggi d'illusione, di che ella godeva presso gli antichi. La ristrettezza de' nostri teatri, che, in quanto agli spettatori, più che un' adunanza popo-

dissertazione intrapresi non eccedono il nudo bisogno di chiarir meglio i principj dell'arte, e non si estendono al di là del greco, e del francese teatro. Noi abbiamo temuto il rimprovero, che Marziale fa a Postumo, e ci siamo rigorosamente proibiti qualunque erudita digressione, che tale nudamente fosse.

(2) * Si può egli immaginare stupidità più crassa che quella di coloro, i quali credono che il poema tragico richieda meno genio creatore di ogni altro? Se si presta lor fede, la storia e la mitologia ci danno gli avvenimenti, gli uomini, e le passioni; noi non abbiamo che a esprimere queste passioni secondo la verità e la natura. Infelici! essi non sanno che tutto ciò che è drammatico dee essere nella natura, ma che non tutto ciò che è nella natura

lare, chiamar si possono numerose conversazioni: la impossibilità di render imponente, svariato, ed esteso il luogo della scena, attesa la perdita di tutti i mezzi, che anticamente a quest' uopo impiegavansi; la vicinanza degli oggetti; l'esser denudato l'attore di tutto quello, che presso gli antichi ne rendea, dirò così, colossale l'aspetto: e, ciò che più importa, il bando totale della musica dalla tragedia, lo che ne ha abbassata la declamazione a livello dei discorsi familiari: tutte queste perdite, togliendo alli scrittori drammatici il mezzo d' influire potentemente sulla immaginazione degli spettatori, hanno costretto la tragedia ad usare di un artifizio maggiore di quello, che ella avesse presso i Greci, per interessare co' suoi nudi colloquj; e quel ch'ella dava con minor difficoltà una volta alla illusione degli occhi,

può essere drammatico, e che il vero storico è ben lontano dall'essere il verisimile teatrale. Le passioni? ov'è nella storia di Maometto, il patetico del quarto atto della tragedia di questo nome? La tradizion mitologica degli amori di Fedra ha ella mai fatto versar delle lagrime prima che Racine molto più creator di Euripide ne facesse un' interessante tragedia? L'Acomat, il Britannico, l'Ermione, e il Mitridate di Racine; il Maometto, e la Semiramide di Voltaire son personaggi dati dalla storia o dalla drammatica fantasia? Il poema tragico è più d' ogni altro destinato ad appassionare: or domando io se ciò che appassiona non è il capo d'opera della creazione? La tragedia non crea certo le balene co' conventi in corpo, ma è molto più facile creare sì fatte stravaganze che un personaggio e un linguaggio che vi spremano le lagrime dal fondo del cuore, e una situazione terribile. La unione di tante bellezze, dice la Harpe, onde scintillò il primo capo d'opera di Racine, l'Andromaca, non è una vera creazione? *Lycée ou cours de Litter. vol. 4. pag.* 361.

e degli orecchi, dee oggi darlo con un arte finissima alla illusione dello spirito (1).

Ma in ogni tempo ha dovuto esistere un accordo costante tra la cultura del pubblico spirito e la drammatica perfezione. La tragedia è il componimento poetico delle sole civilizzate nazioni, e quanto più un popolo ha lo spirito coltivato e sagace, tanto più i componimenti drammatici deono tendere al lor perfezionamento (2). Omero potè co' suoi poemi giungere al colmo della gloria epica in un tem-

(1) * Voltaire che non contradicendosi quasi mai nello sviluppare i grandi principj dell'arte, perchè gli avea nel cuore come nella testa, si è sì spesso contradetto nei soggetti critici e filologici, mostra dubitare nella sua lettera al cardinal Querini, se i Greci possedessero più mezzi d' illusione teatrale de' moderni, mentre altrove ne' suoi giudizj comparativi sull'antico e moderno teatro ha sostenuta la superiorità de' mezzi del primo. La Harpe ha molto ben maneggiata questa parte della storia critica de' teatri, ed io mi sono a lui interamente attenuto. *Cours de liter. etc. Vol.* 1. *cap.* 5. *sect.* 1. Che la declamazione notata degli antichi servisse molto meglio della declamazione arbitraria de' tempi nostri alla teatrale illusione, lo dimostrò ingegosamente il du Bos, *Reflexions critiq. sur la poesie et le peint. vol.* 3. *sect.* 18.

(2). * Notisi ch'io non dico che la maggior perfezione sperabile di ogni altro genere di poesia non possa dipendere dai progressi della civilizzazione tra gli uomini. Io mi limito a dire che sì la poesia epica che la lirica possono incontrarsi presso un popolo ancor semibarbaro; che la tragedia non s'incontra che presso un popolo civilizzato; che le une son più indipendenti dell' altra dalla influenza della social perfezione. Per provar falso questo supposto bisognerebbe dimostrare che tra il merito della Iliade e quel della Gerusalemme Liberata vi è la stessa differenza che vi ha tra il merito delle rappresentanze teatrali di S. Gregorio Nazianzeno e di S. Apollinare, e quello de' capi d'opera di Racine e di Voltaire.

po in cui i Greci erano ancor semibarbari. Il Bardo dell'antica Scozia potè elevarsi all'altezza de'voli del cigno di Smirne con un genere di componimento, che se formata avea la delizia de'suoi selvaggi contemporanei, era pur riserbato a formar quella delle più culte nazioni. Dalla canzone, con cui il Lappone conforta la sua renna a traversare i diacci, ch'egli nello stato della naturale indipendenza percorre, sino al giardino di rose, che la imaginazione di Saady seppe coltivare tra le catene dell'oriental dispotismo, il genio poetico delle nazioni o col descrivere, o col narrare, o col dipingere lo stato dell'animo di colui che n'era ispirato, seppe forse interessar tanto più, quanto più greggi, e non ancor modificati dalla industria dell'uomo erano i grandi modelli della natura, che davano a questo genio un impulso sublime (1).

Ma Sofocle, e Voltaire non portarono, l'uno la greca, l'altro la francese tragedia al loro più alto grado di perfezione, che allorquando l'antica, e moderna civilizzazione fu giunta al

(1) * Fu già opinione del Blackwell che la sublimità e la vivezza de' quadri della Iliade dovessero attribuirsi alle circostanze fisiche e morali nelle quali Omero avea vissuto: che se nato fosse più tardi, la polizia più regolata e più stabile rintuzzando e mascherando la natura, gli avrebbe impedito di dipingerla nella sua originalità primitiva. L'abate Arnaud nel suo eloquente elogio di Omero avea pur detto, che alla semplicità e alla ferocia dei costumi appunto in mezzo ai quali Omero vivea, deonsi i tocchi forti e originali de' suoi ammirabili quadri; che la politezza o il lusso avendo cancellati i grandi lineamenti della natura, Omero in un secolo più civilizzato non avrebbe avuti gl'impulsi che dette al suo genio la rozzezza del secolo in cui visse.

più completo sviluppo, di cui ella fosse per avventura suscettibile (1).

I Romani, presso i quali la vittoria portò i più squisiti prodotti della civilizzazione de'Greci, inclinati in prima dal genere delle loro politiche istituzioni, e quindi dall'ascendente dei loro militari successi a sensazioni più macchinali e più forti di quelle che la drammatica imitazione promette, ebbero un'ombra di tragico teatro. Le feste circensi, i gladiatori richiamarono l'interesse di un popolo tutto militare da prima, in seguito affascinato, e corrotto dal fasto, onde si vide circondato dal saccheggio dell' universo. L' interesse per le produzioni di spirito esige una moderazione di animo, che i Romani non potettero avere; così amarono essi sempre più la pompa, che l'ingegno dello spettacolo:

Nam quæ pervincere voces
Evaluere sonum, referunt quem nostra theatra?
Garganum mugire putes nemus, aut mare tuscum:
Tanto cum strepitu ludi spectantur, et artes,
Divitiæque peregrinæ; quibus oblitus actor
Quum stetit in scena, concurrit dextera lævæ: etc.

La influenza del risorgimento delle lettere in Italia non era ancor bene stabilita sullo spi-

(1) * È cosa singolare che in Grecia e in Francia i progressi dell' arte si sieno manifestati colla proporzione medesima. Racine supera Voltaire pel lato dello stile, come per questo lato Sofocle supera Euripide, mentre sì l'uno che l' altro sono vinti da' loro rivali pel lato dell' effetto teatrale. Altronde ognun vede che portata la tragedia alla perfezione ch' ella ebbe sotto la penna di Sofocle e di Racine, qualunque ulterior differenza non può dipendere da cause generali, ma dalla sola diversità relativa de' talenti poetici degli scrittori.

rito pubblico, e mentre gli scrittori drammatici delle altre nazioni livellavano i loro teatrali componimenti alla goffa superstizione del popolo, il Trissino colla sola forza del suo genio, col solo ajuto della imitazione de' greci modelli formava una tragedia destinata a dare al teatro francese il primo regolare componimento, di cui possa vantarsi, e la cui emulazione contribuì poi a levar sì in alto il genio drammatico di Corneille(1). Quindi la Italia fu in ogni tempo la culla di ogni bel ritrovato, e si può dir di lei nelle produzioni di spirito, ciò che ne disse Virgilio nelle produzioni di suolo:

Sed neque Medorum silvæ, ditissima terra,
Nec pulcher Ganges, atque auro turbidus Hermus
Laudibus Italiæ certent.

Le attrattive di una lingua perfezionata dai sommi lirici toscani, ricca, armoniosa, volsero l'attenzione dei nostri primi tragici a non occuparsi che del tornio della frase, e del verso. L'azione, la robustezza, e la precisione dei caratteri, e tutto ciò che forma il nervo della drammatica imitazione, fu trascurato. La musica, a cui questa lingua sì ben si adattava, compì di dare allo spirito pubblico un impulso verso un genere imitativo, che avea un sì deciso potere sulla immaginazione, e sulle passioni. Ma co' germi poetici, dei quali è sì ricca

(6) *L'Autore della Memoria che ottenne l'*accessit*, benchè francese di origine, rese alla Italia questa giustizia, convenendo che la Sofonisba del Trissino fu il primo esemplare su cui gli Spagnoli, gl' Inglesi, e i Francesi impararono ad osservare le regole della vera tragedia, tanto bastando, com' ei soggiunge, per la gloria della Italia. *pag.* 5.

la Italia, altro a lei non mancò per avere una tragedia perfezionata, che il mezzo di riunire in un locale medesimo un numero sufficiente di spiriti sagaci, e severi, che alla squisitezza del gusto riunissero tutta la esattezza della critica, necessarj elementi della drammatica perfezione. I Francesi con una lingua povera di attitudini poetiche, che più che ai voli della immaginazione si presta alla precisione del raziocinio, avendo in una grande capitale (resa dall'ascendente di una corte potente il centro di affluenza di ogni genere di spiriti culti ed esercitati) un giudizio permanente e sicuro de' teatrali componimenti, poterono portare i germi drammatici da noi tolti, quasi scintilla del fuoco sacro di Prometeo, a quel grado di altezza e di perfezione di che essi cosi a ragione si gloriano (1).

(1) Il Sig. Calsabigi si è troppo abbandonato allo spirito di sistema allorchè nella sua lettera ad Alfieri vuole che la divisione della Italia in piccoli Stati abbia recato detrimento a tutte le arti imitative indistintamente. Questa divisione non impedì che noi avessimo e l'Orlando Furioso, e la Gerusalemme Liberata. La division delle scuole in pittura risvegliò piuttosto una nobile emulazione, o almeno non scemò in nulla la superiorità nostra in questo ramo delle belle arti. Le critiche dell'Accademia della Crusca al poema del Tasso recarono servigio alla lingua, senza che riguardar si possano come inciampo ai progressi dell'epica poesia, che più in alto non potea salire. Roma non ebbe una censura permanente della lingua, in cui Virgilio avea scritto la Eneide; ma dopo questo divino poema le Muse del Lazio appesero al lauro sacro la tromba epica, come la pastorale sampogna, e l'una potè dire ciò che fè dire all'altra Angelo di Costanzo:

Nessuno di toccarmi abbia ardimento;
Che, se non spero aver man sì famosa,
Del gran Titiro mio sol mi contento.

Ma la forza del genio assume talvolta l'onere di supplire ad ogni estrinseco appoggio. Alfieri si è in mezzo a noi elevato come scrittore drammatico, il quale nel dare all'Italia una tragedia, ha dato altresì la norma del giudizio che il pubblico dee portare di questo genere di componimento, quando un pubblico degno di ascoltar la tragedia esisterà in Italia. Egli non ha livellata la natura de' mezzi drammatici da lui impiegati al modo con cui si sente, ma a quello con cui si dee una volta sentire. Così il dramma di Alfieri non parla e non agisce sul modello de' drammi esistenti, ma sul modello che il suo spirito si è fatto della tragedia; e dove gli altri hanno talvolta fatto scendere il dramma alla portata del pubblico per cui scrivevano, Alfieri ha voluto elevare il pubblico fino all'altezza del suo dramma.

Ma nella serie incalcolabile de' mezzi dell'arte, essa ha regole invariabili come quelle della natura; e queste regole primarie son determinate dallo scopo del dramma, che è quello d'interessare senza rivoltar la ragione. Lo spirito può avere le sue goffaggini, come i suoi fastidj (1); ma nel mezzo, che divide questi due estremi, il cuore è irremovibile nell'esigere ciò che è solo capace d'interessarlo, nè sem-

I fenonemi morali hanno raramente una causa unica applicabile alla spiegazione di tutti. I progressi della drammatica poesia dipendono da circostanze più complicate di quelle che facilitano gli avanzamenti degli altri generi d'imitazione.

(1) *Alle goffaggini dello spirito umano deonsi attribuire gli applausi che in teatro riscossero le Fiabe del Gozzi e altre simili stravaganze drammatiche; a' suoi fastidj le censure dell'Accademia Francese al Cid di Cornelio. In que-

bra che i sentimenti, ai quali è annesso l'effetto drammatico, sieno per subire rivoluzione sì grande giammai, da doversi dipartire di molto dalla economia de'mezzi usati fin qui per produrlo.

Il Programma Accademico, richiamando a un critico esame delle tragedie di Alfieri, onde bene accennarne lo spirito, e determinare le novità utili, o pericolose da lui introdotte nell'arte, sembra aver voluto l'esame di quei soli pregj, e di quei soli difetti, che sono la conseguenza immediata di tai novità, ove esse distruggano, o di distrugger minaccino lo scopo per universale consentimento alla tragedia prefisso.

Quindi per ben corrispondere alla inchiesta del Programma, non si è creduto doversi per noi istituire un esame particolare di ciascuna delle tragedie di Alfieri: ma doversi piuttosto a distintivi generali richiamare le novità da esso introdotte nelle parti essenziali del dramma, ne'piani, ne'caratteri, nel numero de'personaggi, nel dialogo, nello stile; ed osservando in che l'Autor nostro differisca sostanzialmente nella economia di queste dal restante dei tragici scrittori, indicar que'pregj, e quei difetti, che sono essenzialmente annessi a questa nuova maniera di tragico poema. Tutto ciò che è difetto, o pregio non dipendente

sto senso Marziale dolendosi della mania di criticare che a' tempi suoi regnava in Roma esclamò:

Nescis ehu nescis nostrae fastidia Romae ,
Et pueri nasum rihnocerotis habent.

Ognun vede che questi due opposti estremi debbonsi evitare nel dar giudizio di un drammatico componimento.

dalla novità si è da noi trascurato, come esame più confacente alla natura del commentario, che a quella della critica dissertazione, che il Programma Accademico esige (1).

E nella indole di ogni critica ricerca il correre più sulle tracce de' difetti, che su quelle de' pregj; sia che la umana mediocrità più di quelli che di questi ridondi; sia che il bello delle arti, partecipando della natura semplicissima del principio che è in noi posto per sentirlo, si ricusi all'analisi, contento di essere sentito, mentre ciò che questo bello non vanta, svelando l'inutile sforzo dell'artista, e producendo sgradevole sensazione, dà il campo di paragonare almeno i mezzi che il lor colpo mancarono con quelli che il bello produssero; sia finalmente che la natura del core umano, più del dolore nemica, che del piacere desiderosa, senta più facilmente ciò che dispiace, che quel che diletta. Questa infelice condizion della critica lo è ancor più nella intrapresa di esaminare i tragici poemi di Alfieri. Indicando antici-

(1) Il Programma richiama a indicare le novità *utili o pericolose* da Alfieri introdotte nell'arte drammatica. Sembra che l'utilità, ed il pericolo di sì fatte novità debbano esaminarsi nel solo aspetto letterario, non nell'aspetto politico, nella influenza cioè ch'esse aver possono sullo spirito pubblico. Se esaminar si volessero in questo secondo aspetto si darebbe al Programma una estensione, che ne altererebbe i confini, giacchè un quesito letterario non si dee far degenerare in un quesito di *polizìa*. Oltredichè, esaminati i drammi di Alfieri in un aspetto politico, non presenterebbero essi altrimenti novità propriamente dette, non essendo egli il primo che abbia inteso di fare della tragedia una scuola di politiche massime contrarie a ogni sorta di autorità, che popolare non sia.

patamente i pregj delle novità da lui portate nella drammatica economia, egli colse le rose tutte che questo soggetto dava, e lasciò ai suoi critici la pena soltanto di raccoglierne i bronchi e le spine (1).

(2) * Alfieri, severissimo nel giudicare i dettagli delle sue tragedie considerate in tutt'altro rapporto che in quello delle novità da lui introdotte nella economia del dramma, fu poi estremamente geloso di rilevare i pregj delle sue riforme. Basta a persuadersene dare un' occhiata alla sua lettera al Calsabigi, a quella diretta all' immortal Cesarotti, e al suo parere sulla invenzione e sullo stile. Si dirà che, avendo giudicato severamente i dettagli, dovea altresì aver sentiti i difetti cagionati dalle novità da lui introdotte nell' arte. Può essere che ciò fosse, ma Alfieri non era uomo da porsi sì facilmente in contradizione.

II.

DELLA DRAMMATICA ORIGINALITÀ DI ALFIERI.

La prima occhiata, qual che ella siasi, che gittata venga sulle tragedie di Alfieri, avverte che questo Scrittore si è voluto aprire una nuova strada nell'arringo della laurea tragica. La economia dei suoi piani drammatici, il carattere de' suoi personaggi, il lor numero, il suo dialogo, lo stile suo, tutto, fino al rigido laconismo con cui egli indica il luogo dell'azione, fa a ogni meno accorto sentire, che il suo scopo primario fu la originalità, che l'arte non ha già fatto con lui un sol passo, ma che si è a perdita d'occhio dilungata dal punto in cui la trovò.

Questo annunzia di buon ora una tale altezza d'indole e di genio, un così vivo disdegno per tutto ciò che è d'altri, una tale fiducia nelle forze proprie, che un autore in qualsivoglia genere di componimento con una simile fisionomia non può a meno di sorprendere e imporre. L'uomo straordinario, che o per la forza del proprio carattere, o per quella del proprio genio abbandona il già detto e il già fatto, e fa e dice da sè, soggioga necessariamente la stima universale, sia per l'ascendente che ha sull'animo degli uomini la novità, sia per quello, più forte eziandio, che si concilia il coraggio di così fatte intraprese.

La ragione, e la esperienza hanno altronde dimostrato, che una originalità di soverchio affettata ha sempre nociuto nelle arti imitati-

ve alla lor vera perfezione, e anche allorchè, senza questa affettazione di originalità, la sola forza propria del genio ha portato alcuno al sommo dell'arte, senza che le ne sia derivato tal danno, questo supremo punto di altezza è stato sempre circondato di pericoli, per chi ha voluto seguirne le tracce (1). Avvi nelle arti imitative un termine, che mentre fissa il vero bello, e il vero sublime, è a un contatto immediato col deforme, e col nojoso. Guai a chi oltrepassa questo confine!

E necessario allora, che la critica regoli i passi dell'arte imitativa; ch'essa accennando le bellezze, che possono senza pericolo esser di modello, e di norma agli altri, additi quelle che bisogna rispettare, come patrimonio esclusivo del genio, e che non è lecito di toccare sotto pena di perdersi:

„ Ultima prona via est, et eget moderamine certo.

(1) *La originalità è il resultato del genio, nè si parla a lui quando si avvertono i pericoli che si posson correre volendo elevarsi fin dove esso ha saputo giungere. Si parla ai giovani poeti, i quali, non sapendo ordinariamente che il genio ha risorse tali da sostenersi ovunque si porti, credono che imitando i suoi modi si sia fatto un lavoro eccellente. La esperienza ha dimostrato che le maniere dei grandi nomini divengon caricature nelle mani dei piccoli, e che quando si è voluto andar più oltre, il gusto si è affatto corrotto. Diranno alcuni che una originalità affettata altro non è che singolarità; ma quando ancora avessi io creduto che Alfieri in qualche parte meritasse più il titolo di singolare che di originale, il rispetto che a un nomo della sua tempra è sempre dovuto non permette che chi si accinge a esaminare i suoi drammi col solo scopo di rendere all' arte un servigio in Italia prenda la divisa de' Cinici, e dica:

„ Io chiamo pane il pane, e vino il vino.

In questo aspetto il Programma dell'Accademia di Lucca, che invita i letterati italiani a determinare la indole delle novità introdotte da Alfieri nella imitazione drammatica, è diretto a rendere un importante servigio all'arte. Esso è il colpo d'occhio di un genio, che ha misurato, colla rapidità che gli è propria, tutto il tratto da Alfieri percorso, che ha conosciuto la natura de' limiti che lo separano dal restante de' tragici, ed ha indovinato come l'arte dovea librarsi in questo spazio vastissimo.

Non basta aver riconosciuto un forte carattere di originalità nei drammi di Alfieri: uopo è indagare la indole propria di questa originalità, per indi desumere fino dalle prime disposizioni dello spirito dell'Autore il carattere dominante, ch'egli ha per così dire portato nel tirare le grandi linee del suo lavoro.

Il Sig. Calsabigi ha creduto di trovare un termine di analogia fra il Tragico italiano, e l'Eschilo inglese (1). Questo era già un ritrattarsi sul pregio di originalità al primo accordato, allorchè diceagli con Orazio:

. . . . . Dixisti insigne, recens, et adhuc
Indictum ore alio.

Ma il paragonare Alfieri con Shakespeare è un avvicinar tra loro cose essenzialmente contrarie; è un mettere in confronto gli edifizj degli etruschi colle masse colossali delle alpi;

(1) Nella lettera ad Alfieri premessa alle sue opere drammatiche. *Vol. I. pag.* 61. *Ediz. di Parigi* 1788.

è un paragonare le opere dell'arte, con quelle della natura.

Tutto è disordinato, tutto è greggio, ma tutto è naturalmente grande nel Tragico inglese (1). La sua immaginazione non ha altri limiti che quelli della natura, cui sembra più dominare, che imitare. Direbbesi anzi talvolta, che Shakespeare sprezza questi limiti per estenderli(2). Egli si getta negli spazj immensi di un maraviglioso, che soggioga, atterrisce, ed annichila. La ragione non ha forza per re-

(1) * Quando io dico tutto non intendo di designare che ciò che porta in Shakespeare la impronta del suo genio straordinario; giacchè io qui non paragono drammi con drammi, ma genio con genio. Voltaire non sapea indovinare come Shakespeare avesse presso gl'Inglesi il titolo di divino. Le sue tragedie, dic' egli, sono altrettanti mostri: quanto può immaginarsi di assurdo, di bestiale, di stravagante, di mostruoso, tutto in esse si trova: ma in progresso mi accorsi, egli soggiunge, che gl' Inglesi aveano ragione. Essi vedeano al pari di me i falli grossolani del loro autor favorito, ma sentivano meglio di me le sue bellezze, tanto più singolari, perchè sono lampi che brillano in una notte oscurissima.

(2) * Le apparizioni delle ombre di Amleto e di Banko non son certo nella natura; ma i sentimenti che si eccitano nel cuor dello spettatore allorchè questi mezzi soprannaturali vengono ben maneggiati, son certo i più terribili che la drammatica imitazione risvegliar possa. Non è questo estendere i limiti della natura sembrando sprezzarli? A coloro che piccandosi di portare nel meraviglioso teatrale tutto l' orgoglio della ragione ci dicono dogmaticamente che alle apparizioni degli spiriti,

Nec pueri credunt nisi qui nondum aere lavantur,

replicherò con tutto quel che Voltaire, autore non sospetto in questo genere di controversie, disse su di ciò nella sua prefazione a Semiramide; e farò loro avvertire con la Harpe che credendo d' aver fatto il processo alle ombre essi han fatta una parodia non una critica. *Licée etc. vol.* 10. *pag.* 106.

sistere a impulso si trascendente. Lo scettico il più agguerrito dee tremare di superstizione se Shaskepeare lo vuole. Il core è tanto più commosso, quanto meno la trascuratezza, con cui egli sembra tutto trattare, mette in diffidenza dell'artifizio. Tale è la forza di una fantasia elevata, che sa rivestire gli oggetti, che ella dipinge, di un incanto viepiù poderoso di quello, ch'essi hanno allorchè escono dalla mano della natura!

All'incontro tutto segue in Alfieri il compasso dell'arte. La riflessione vi prende sempre il luogo della immaginazione. Se vi s'incontra il grande e il sublime, questo è per lo più l'effetto di un tratto profondamente meditato, piuttosto che vivamente immaginato. Nulla si parte immediatamente dalla fantasia, e se qualche immagine ne porta la impronta è essa sempre subordinata a un artifizio di parole, che mostra assai chiaramente non aver voluto mai lo scrittore accordarle un libero volo. Il core non vi parla mai senz'aver prima maturamente consultato lo spirito. Quindi quella severa regolarità ne' piani drammatici di questo scrittore, e quel carattere meditativo, che tanto rende imponenti i personaggi da lui tratti sulla scena (1).

La originalità di Shakespeare deesi dunque

(1) Avvi qualche artificio di spirito in Shakespeare, e qualche libero slancio d'immaginazione in Alfieri: ma ciò non è costante nè nell' uno nè nell' altro. Shakespeare ama, per esempio, le punte, e i giochi di parole, che presuppongono sempre una certa contension di spirito: ma quando si deono stabilire i caratteri generali di una produzione letteraria non bisogna fermarsi a pochi tratti, ma mirare al tutto, e all' insieme.

alla natura, quella di Alfieri all'arte. Shakespeare è stato ciò che la sua immaginazione gigantesca lo ha fatto: Alfieri è stato ciò che ha voluto essere(1). Il primo non ha conosciuto nè regole, nè limiti. Il secondo ha tutto subordinato al sistema ch' egli erasi formato de' limiti, e delle regole della drammatica imitazione. I pregj di Shakespeare sono indi facilmente sentiti. I pregj di Alfieri vogliono essere piuttosto analizzati. Nel primo non si ha da apprezzare che ciò che commove il core, ed ogni eccesso è facilmente sentito. Nel secondo ogni tratto, comecchè studiato e meditato, ammette un esame; e i suoi difetti, ove ne abbia, comunicando a un complicato sistema di principj, ch'egli erasi fatti sull'arte, esigono per esser posti in luce l'applicazione continua delle regole le più sottili, le più ben ponderate di quest'arte medesima. Nel primo si ha da giudicar del poeta soltanto; nel secondo si ha da giudicar del poeta, e si ha da discutere col sistematico. È così falso esservi ombra alcuna di somiglianza tra il genio di Alfieri, e quello di Shakespeare, che potrebbero anzi ambi citarsi come modelli di due opposti estre-

(1) E chi è, dirà taluno, che faccia Tragedie senza volerlo? Quando io dissi che Alfieri è stato ciò che ha voluto essere, in contrapposto a Shakespeare, che ho detto essere stato ciò che la natura lo ha fatto, io ho inteso di definir bene la indole dell' un genio e dell' altro. Il Tragico inglese fu portato come l' Autore italiano dal genio suo alla imitazione drammatica: ma il primo si abbandonò interamente a questo suo genio: il secondo lo volle forzare a un atteggiamento dato; ciò che egli ha accennato nella sua risposta al Sig. Calsabigi con quelle espressioni veramente Alfieresche „ da quel giorno volli, e sempre volli, „ e fortissimamente volli„ *Op. vol. I. pag.* 80.

mi nell'arte drammatica. Se in Shakespeare il dramma manca qualche volta al suo scopo, ciò accade in faccia alli spiriti sagaci, i quali si piccano di non volere essere illusi, che fino a un certo segno. All'incontro Alfieri ha subordinata la illusione a una severa regolarità nemica dichiarata della fantasia (1).

Se si dovesse ponderare qual di queste due disposizioni di spirito può più nuocere allo scopo dell'arte, non vi ha dubbio, che conver-

(1) * Vi è la fantasia che crea l'ippogrifo e trasporta il fatuo nella Luna

,, A ricovrar lo suo perduto ingegno ;

e vi è la fantasia che dipinge al vivo le umane passioni, che anima le parole e gli oggetti, che allontanandosi dallo storico inventa il drammatico, che fa in una parola della tragedia un poema non una storia in azione. La Harpe parlando della vivacità grande d' immaginazione, che si richiede per divenire un artista eccellente, riporta un detto di Voltaire, che solo servirà a smentire l' asserzione di quelle talpe in letteratura che dicono essere la fantasia riserbata al poema lirico, e all'epico. Esercitava egli un' attrice e procurava di darle più fuoco che non avea. Ma signore, diss' ella, se io declamassi così si crederebbe che io avessi il diavolo addosso. Sì signora, replicò Voltaire, per recitar la tragedia, e per farla, bisogna avere il diavolo addosso. La Harpe *Licée etc. vol.* 4. *pag.* 379.

Il dire che la tragedia non richiede immaginazione è un pretendere di cancellarla dal rango de' componimenti poetici. Essa richiede fantasia come ogn'altro poema, se non che i limiti del verosimile entro i quali ella lavora sono più ristretti e più complicati di quelli delle altre opere d' immaginazione, ond' è che a una immaginazione vivissima dee il poeta tragico riunire uno squisito criterio, e un sentimento delicato delle verosimiglianze. Son questi i confini che la fantasia poetica non dee oltrepassare nella tragedia, cossicchè non le è lecito di vagare liberamente per lo spazio indefinito dell' immaginario, e dell' ideale.

Est inter Tanaim quiddam socerumque Viselli.

rebbe preferire di divenir talvolta lo scherzo di una immaginazione disordinata, che gli schiavi di una fredda regolarità. La illusione drammatica si sostiene sopra un gioco di fantasia: e non vi è che la fantasia essa stessa che metter possa in movimento questo tal gioco. Possono in vero incontrarsi in un autor della tempra di Alfieri pregj al solo genio dovuti, ma che allo scopo del dramma mal si confanno; e il segreto di apprezzare il valor giusto di questo autore, di cui l'Italia sì a buon dritto si gloria, consiste in accennare le bellezze che in esso son grandi, senza esser drammatiche(1).

(1) * Sovvengasi il discreto lettore che quando io parlo di bellezze o di difetti intendo sempre di quelli che sono un resultato delle novità introdotte da Alfieri nell'arte, e che la parola *drammatico* val sempre nel mio linguaggio *teatrale*. La mia asserzione non dee perciò esser presa in un significato generico ed assoluto, cosicchè sembri ch'io neghi alle tragedie di Alfieri ogni pregio teatrale, e ove questo pur manchi, ogni pregio drammatico nel valor più generico della parola.

III.

DE' PIANI DRAMMATICI DI ALFIERI.

Lo spirito sistematico fu sempre fatale alle bellezze delle arti imitative, e non vi ha cosa che più sdegni l'astrazione, e il rigore assoluto della regola, quanto ciò che è destinato a piacere. Ond'è che Quintiliano disse mal gradirsi in alcuni le virtù istesse, mentre piacciono in altri gli stessi difetti (1).

Alfieri ha ne'suoi piani drammatici aspirato ad una perfezione, e a una regolarità presso che intellettuali. Ha voluto richiamare tutti i mezzi alla natura astratta della regola, che erasi posta come solo confine, non come giogo alla fantasia; e pretendendo di portar l'assoluto ne'mezzi destinati a interessare, ha sparso sovra essi talvolta la freddezza, indivisible compagna delle astrazioni della mente. Questo sistema era coerente alla situazione dello spirito dell'autore. Egli non lavorava colla guida della esperienza teatrale, ma sopra un modello intellettuale, che erasi fatto della tragedia (2).

(1) In quibusdam virtutes non habent gratiam : in quibusdam vitia ipsa delectant. *Quintil. Instit. Lib. II. cap.* 3.

(2) * Coloro, che credono di aver reso un servigio alla gloria di Alfieri quando han detta un' ingiuria grossolana a' suoi critici, trovan ridicolo che si riguardino come lavorati senza teatrale esperienza i drammi di un uomo che è stato al teatro di Londra e a quel di Parigi. Ma qui non si nega che Alfieri avesse esperienza del teatro : si dice solo che volle lavorare senza l'ajuto di questo mezzo, giacchè si vantò di aver cercato di pigliare un uso affatto contrario a quello già ammesso (*Op. vol.* 5. *pag.* 388. *e altro-*

Ma prendere il limite di uno spazio per questo spazio, è un darsi la legge di camminare sopra una linea matematica (1). Ora un cammino di tal fatta può avere le sue difficoltà, e chi le superasse potrebbe ben sorprendere, ma potrebbe egli lusingarsi d'interessare? Niuno va al teatro per vedere sciogliere dei problemi, se se ne eccettui quel geometra, che uscì dalla rappresentanza di Atalia col cor freddo

ve passim). Ed è poi certo che mancando in Italia un permanente teatro, Alfieri non potè mai aver una guida sicura per giudicar dell' effetto de' suoi drammi. I teatri particolari, le conversazioni, gli stessi nostri teatri pubblici sui quali Alfieri si è presentato, quando già i suoi componimenti aveano acquistata una celebrità universale col mezzo della stampa, non possono autorizzarci a credere ch' essi abbiano la sanzion del teatro.

(1) * Quei poveri diavoli i quali, a guisa di quel di Voltaire, altro pregio non vantano che,

Il compilar, compilar, compilare,

trovano inintelligibile questo modo di esprimersi. E come mai la metafisica delle arti di gusto, nuova bestemmia per gl' idioti, potrebbe entrare nelle lor teste? La fantasia poetica in quanto al piano del dramma ha per interessare uno spazio limitato dalla regola delle tre unità, entro il quale possono in certo modo racchiudersi tutti i mezzi di invenzione che a questo scopo conducono. Ma se la invenzione dee rispettare i limiti delle tre unità, non è perciò che la unità, metafisicamente considerata, non ammettendo aggiunte di quantità, tutto debba ridursi nel dramma a questa unità mattematica e credersi perciò autorizzati a nulla inventare per meglio avvicinarvisi: non si prenderebbe allora il limite dello spazio per lo spazio? I mezzi drammatici non parteciperebbero dell' astrazione di sì fatto principio? La regolarità non degenererebbe in tal caso in rigorismo? Per designare questo eccesso di rigore non v' è miglior mezzo che valersi della similitudine del rigor matematico. Metastasio avea già detto in questo senso medesimo non essere nè utile, nè verosimile, nè necessario il ridurre le azioni teatrali alla indivisibilità del punto matematico. *Spiegaz. della Poet. di Arist. cap.* 5.

come la sua testa, perchè nulla era stato provato; tutti vi vanno per esser commossi.

„ Ille per extensum funem mihi posse videtur
„ Ire Poeta, meum qui pectus inaniter angit,
„ Irritat, mulcet, falsis terroribus implet.

La regola istessa delle tre unità non fu inventata che per render più permanente, e meno soggetta alla riflessione la illusione drammatica.

La regola della unità del luogo e del tempo, come che il modo di ristringerla non dipenda fino a un certo punto dall'autore, non può esser ridotta a un rigore maggiore di quel che importa la capacità del luogo della scena, e la durata dello spettacolo(1). Non così della

(1) Alfieri, che erasi mostrato rigido riformator di ogni drammatico lusso, a costo di circondarsi di difficoltà, sembrava aver contratto l'impegno di rispettare scrupolosamente la regola delle tre unità. Ma dal modo con cui vi si è piegato si può arguire ch'egli ebbe un'idea più speculativa che drammatica di questa regola. Essa è anche talvolta una catena ch'egli strascina, più che un limite del verosimile in cui si tenga. Ciniro nella Mirra, ordina che l'imeneo della figlia per risparmiar tempo si celebri in casa, e non al pubblico tempio, mentre poi se ne spende moltissimo in cerimonie ed inni. Il rispetto per la locale unità è un po' troppo affettato in que' detti di Ciniro:

„ . . . . . In copia incensi
„ Fumino or dunque *in su i recati altari*.

Allorchè l'azione è trasportata dal luogo, ove è cominciata, ad un altro, l'autore è cauto di far traspirare dalle parole de' suoi personaggi, che il tragitto non è in grande distanza. Filippo ordinando la prigionia del figlio dice ai satelliti suoi:

„ . . . . . Della qui *annessa* torre
„ Entro al più nero carcere si chiuda.

unità dell'azione. Alfieri che ha riguardato questa unità come la sola voluta dal core umano, non ha livellato il modo di osservarla alla natura dell'interesse drammatico, e così a quella della illusione teatrale, ma alla idea astratta, ch'egli se ne era formata.

Alfieri ha creduto di rispettare la regola della unità del luogo procurando che il cangiamento della scena segua in quel circondario, che gli scrittori di arte poetica hanno detto non doversi eccedere. Ma comunque siasi delle tante opinioni su tal proposito avanzate, io credo che la unità del luogo debbasi nel dramma osservare non solo per lo spirito, ma anche per l'occhio. Urta lo spirito quell'azione che cominciando, come in alcune tragedie di Shakespeare, in un luogo, termina poi in un altro lontano le mille miglia dal primo, in quantochè la ragione dello spettatore non trova termine immaginabile di relazione tra il tempo materiale, che sì grandi gite richiedono, e quello della durata dello spettacolo: nuoce in ogni maniera alla illusione qualunque cambiamento di scena, per quanto allo spirito comparir possa compatibile il passaggio degli attori da un luogo all'altro; perchè questo passaggio esigendo sempre un motivo, e questo motivo una riflessione più o meno complicata, la fantasia dello spettatore è distolta dal suo oggetto, e non può a meno di non raffreddarsi; e perchè questa fantasia staccandasi col cambiamento di scena dal luogo, ove l'azione è cominciata, difficilmente si attacca a un diverso locale. Il sig. Calsabigi nella sua Dissertazione sulle opere drammatiche di Metastasio pretende che la facilità da noi posseduta di volgere con rapidità le scene può incoraggirci ai frequenti cambiamenti del luogo dell'azione. Questo può esser vero nel melodramma, in cui il poeta si può permettere libertà maggiori attesa la grande mobilità, in cui la fantasia dello spettatore è tenuta dalla musica istrumentale; ma nella tragedia quando la esposizione ha fissatta la immaginazione di chi ascolta e vede a un dato luogo, è sempre pericoloso a distrarnela.

La idea istessa più speculativa che drammatica ch'ebbe Alfieri della regola della unità del tempo, lo indusse a chiuder l'azione in un periodo di ventiquattr'ore senza ba-

L'azione nella tragedia è il movimento delle passioni umane agitate da grandi oggetti, movimento, che dà a coloro che ne sono agitati un linguaggio coerente alla situazione del loro animo. In ogni soggetto drammatico i personaggi hanno una situazione di animo, che è determinata da questo soggetto. In Oreste ella è il bisogno di vendicar la morte del padre. Ma chi prendendo la nudità del soggetto per la unità dell'azione dicesse, che i personaggi non deono avere altra situazione di animo, che quella che nasce dal primo, mostrerebbe di conoscer male la natura dell'interesse drammatico, e di equivocare nel valor tecnico delle parole dell'arte (1). Svelerebbe il primo di-

dare a ciò che il passaggio dal giorno alla notte, e dalla notte al giorno potea inferire di danno all' illusione. Quando l' azione incominciata in un giorno è portata alla notte, non nuoce punto alla illusione che venga poi terminata nel giorno che segue. Ma quando essendo incominciata nel giorno, l' intervallo della notte che succede, si suppone passar nell'intermedio tra un atto e l'altro, e non nell'azione, come in Bruto Primo, in Merope, in Bruto Secondo, allora la illusione è ruinata. Lo spettatore dee maravigliarsi di essere stato in teatro una notte intera ad aspettare gli attori, che in questo tempo hanno interrotto il corso dell' azione.

(1)* Pochi avvertono che lo spirito di riforma il quale dispregia ciò che si fa, per sostituirvi ciò che crede che dovrebbe farsi, tende sempre ad avvicinare i suoi piani allo speculativo e allontanarli dal sentimentale, e che perciò può esservi una perfezione intellettuale, una regolarità cioè contro cui la ragione nulla abbia da dire, la quale nel tempo medesimo sia incompatibile con ciò che il gioco delle passioni richiede. La cosa è vera tanto in politica quanto in drammatica. La regola della unità dell' azione speculativamente considerata è suscettibile di un rigore tale da escludere qualunque mezzo d'invenzione per osservarla: considerata sentimentalmente non può darsene

fetto col lusingarsi, che un personaggio il quale si presenta all'aprir della scena colla situazione appassionata d'animo, che ha dal soggetto, possa mantenersi in questa situazione medesima fino allo scioglimento, senza divenire indifferente allo spettatore. Svelerebbe il secondo difetto, in quantochè riducendo l'azione al soggetto nudo, comunque potesse, conforme Alfieri si vanta di aver fatto, tirarsi innanzi, e parlare per cinque atti del soggetto solo senza ripetersi, egli avrebbe fatti dei dialoghi drammatici, ma non un dramma.

Non vi ha dubbio, che in questo piano la fantasia dee essere affatto bandita, e la contensione di spirito dee essere chiamata in ajuto onde far parlare pel corso di cinque atti un personaggio sulla situazione medesima.

modello che ne'capi d'opera i quali hanno saputo innestare talmente gl'incidenti all' azione da non deviarne e disruggerne il principale interesse. Se la regola delle tre unità rende più permanente la illusione, non è per questo ch' ella la produca. Parla così chi non conosce i principj dell' arte, e confonde goffamente l'intellettuale col sentimentale, le pretensioni della ragione co' bisogni del cuore. È certamente perfetto quel poema drammatico che interessando ha scrupolosamente osservata la regola delle tre unità. Ma non si dica perciò che quanto più questa regola è osservata più il poema è perfetto, senza aver punto riguardo all'interesse, ch'esso è destinato a eccitare. Questa sarebbe una perfezione speculativa, ottima pe' sistematici, ma incomoda agli uomini di gusto, i quali poco si curano di trovare nel compasso di Aristotile o del Castelvetro la riprova de'sentimenti piacevoli che in lor si risvegliano; per quanto anche Aristotile abbia riconosciuta la necessità degl'incidenti drammatici, conforme hanno ingegnosamente provato e Metastasio e la Harpe. La Berenice di Racine, che Voltaire però chiama opera drammatica più che tragedia, ha in vero un piano semplicissimo: essa non è che un' addio più volte ripetuto; ma i conoscitori attri-

Ma è nella natura del dramma, che il dialogo sia sempre motivato dall'azione, e che esso non ne prenda mai il luogo. Quindi la necessità di graduare l'azione fino allo scioglimento con incidenti che tengano vivo l'interesse, come colla falsa nuova della morte del giovine Cresfonte in Merope, e con quella pur falsa della morte del protagonista in Oreste. La unità dell'azione non consiste nel limitare ogni motivo di appassionarsi del personaggio alla posizione, che il suo core ha dal soggetto, ma nell'innestar bene gl'incidenti all'azion principale, che dal

buiscono il grande effetto di quel dramma alle bellezze di stile che vanta dalla prima scena fino all'ultima, e parlando dello stile si vedrà che non è una bestemmia letteraria l'asserire ch'esso solo sostiene talvolta la illusione. Che non bisogni confondere la unità dell'azione colla nudità del soggetto lo avvertirono già gli scrittori elementari dell'arte fra i quali *Blair on Rettoric and belles lettr. vol.* 3. *pag.* 298.

Molti convenendo nella verità del principio impugneranno ch'esso sia applicabile alle tragedie di Alfieri, e sosterranno o che in questo autore niun vuoto d'azione si fa seutire, o che con uno scrupoloso attaccamento al nudo soggetto ha saputo combinare il più grande effetto drammatico. In una disputa sentimentale è difficile porsi d'accordo ancorchè si scrivessero de' volumi: miglior partito è quello di appigliarsi all'autorità: quindi io chiamerò in appoggio de' miei giudizj su i piani drammatici di Alfieri il mio autore ausiliario, che nella memoria che ottenne l'*accessit* così si esprime. „ In tutte le tragedie di „ Alfieri regna una certa uniformità, e, starei per dire „ monotonia di condotta che non dà una grande idea del- „ la fecondità d'immaginazione dell'autore: chi ha os- „ servato l'ossatura di una delle sue tragedie le ha quasi „ tutte osservate: nessuno incidente mai: molto dialogo: „ pochi quarti atti, e de'vuoti qua e là quanto all'azione. „ *pag.* 22. Alfieri nel voler troncare i rami inutili della tra- „ gica pianta l'ha renduta un fusto nudo e disadorno. *pag.* „ 29. L'Agide è piuttosto un tessuto di bellissimi dialoghi „ filosofici e politici che un'interessante tragedia. *pag.* 44.

soggetto deriva, cosicchè divengano mezzi naturali del ritardo, o dello sviluppo progressivo del nodo; ed è in questo significato che Boileau disse:

„ Inventez des ressorts qui puissent m' attacher.

I Greci sì commendabili per la osservanza della unità di azione, non la presero mai per il soggetto, nè la nudità per la unità. Sofocle nel suo Edipo, che è pur il capo d' opera del greco teatro, ha ammessi degl'incidenti, che mentre formano altrettante situazioni, servono a graduar l'interesse, e a ritardare con naturalezza lo scioglimento. Tali sono le situazioni, che nell'animo di Edipo nascono progressivamente dal vaticinio di Tiresia; dal sospetto della sua subornazione per parte di Creonte; dalla inimicizia che tra loro insorge, dalla nuova della morte del di lui padre, e dall'annunzio che questi suo padre altrimenti non era. Che se gli antichi sentirono la necessità di graduare l'azione per tener vivo l'interesse, non ostante i grandi estrinseci ajuti, che alla lor tragedia ridondavano dalla pompa de'loro spettacoli, dalla permanenza de'loro Cori sulla scena, e dall'ascendente della musica; come potremo oggi noi privi di tanti soccorsi, colla sola smania di renderla più semplice, denudarla non solo d'ogni ozioso ornamento, ma scarnirla perfino, e ridurla uno scheletro parlante?

Il teatro moderno era stato, a dir vero, un caos d'avvenimenti, e d'intrighi. Gl'Inglesi, e più di essi gli Spagnoli aveano affastellato sulla scena, e nel breve periodo di tre ore, av-

venimenti, che supponevano il lasso dei secoli, e il passaggio d'intere generazioni. Il gran Corneille, associando la immaginazione delli Spagnoli alla regolarità del greco teatro, non andava esente da rimproveri. Si sa che Boileau alludeva ad alcuni de'suoi piani drammatici, allorchè dicea nella sua Poetica:

„ Et qui debrouillant mal une penible intrigue
„ D'un divertissement me fait une fatigue.

Racine in Adromaca avea dato l'esempio sorprendente di una invenzione abbastanza felice per sapere innestare tre diverse passioni all'azion principale. Ma Voltaire in Oreste, e più ancora in Merope erasi elevato al di sopra di qualunque ragionevole critica, ed avea accoppiato alla regolarità del teatro de'Greci tutto ciò che una fantasia limitata dal più scrupoloso verosimile potea aggiungere d'interesse all'azione.

Alfieri istesso non è interessante, che allorquando le passioni de'suoi personaggi son messe in moto da motivi incidenti al soggetto, e quelle delle sue tragedie, più piacciono come tragedie, che hanno più situazioni, e graduazione di azione. Tali sono il Filippo, Eteocle e Polinice, Antigone, Oreste, e Merope. Nella prima di queste tragedie il contrasto, che il cuor d'Isabella prova in svelarsi amante del figliastro; gli artificj del padre per iscuoprire gli amori della matrigna pel figlio; l'accuse di un parricidio attentato; l'affettata incertezza del Re nel pronuncaire sulla sorte del preteso colpevole; il contrasto dei due caratteri di Perez, e Gomez, sono altrettanti mezzi di azione che

l'interesse risvegliano. Il sono nella seconda gli artifizj di Creonte, personaggio totalmente da Alfieri inventato: nella terza il personaggio episodico di Argia, il progetto di Creonte di uccidere Antigone, dimodochè la sepoltura di Polinice divien mezzo, e non fine dell'azione, e l'amore di Emone, che ritarda nel cor di Creonte lo scioglimento. In Oreste, e in Merope Alfieri ha dovuto seguire le tracce di chi scrisse prima di lui, tranne le riforme, delle quali sarà luogo a parlare in appresso.

Io non indicherò quali inconvenienti sieno derivati ai caratteri de' personaggi di Alfieri, al suo dialogo, e al suo stile, dall'aver egli voluto prendere la nudità del soggetto, per la unità dell'azione. Ciò dee essere esaminato a parte. Io esaminerò soltanto adesso i difetti che ne sono venuti a' suoi drammatici piani, senza ripeter quelli, che Alfieri medesimo ha da se stesso riconosciuti.

Il primo essenziale difetto è quello di far degenerare l'azione in un mero dialogo drammatico, ottima produzione di spirito, ma non teatrale. Questo difetto è sensibile nella Congiura de' Pazzi, ad esclusione della scena di separazione tra Raimondo e Bianca, nei due Bruti, nel Timoleone, e generalmente, ove più, ove meno, in tutte le più stimate tra le sue Tragedie, eccettuate sempre le catastrofi, e gli ultimi atti, ne' quali Alfieri sembra alzarsi in un tratto, prendere il pugnal di Melpomene, e compiacersi di mostrarlo grondante di sangue.

Questo difetto ha altresì un pericolo pe' coltivatori dell'arte. Udendo dire ad un uomo della reputazione di Alfieri, che inventar si-

tuazioni è facil cosa, che la fatica drammatica consite nel trarre dal poco il molto (1), si può credere che il lambicco della frase e la forza del pensiero sia tutto nella tragedia, e che lo studio del core umano, e dell'interesse drammatico sia nulla: così si farebbero scrittori accademici, non scrittori artisti.

Un'altro essenziale difetto è annesso a questa nuova drammatica economia, ed è il rischio di prender lo spettacolo per l'azione (2). La scena esigendo pure che qualche cosa vi si faccia, non volendosi altronde impiegare altro

(1) Questo fu il costante parere di Alfieri sull'arte: egli lo espresse in tutti gli scritti suoi, e principalmente nelle sue note in risposta alla lettera del chiarissimo Cesarotti. *Op. Vol.* 3. *pag.* 310. (Si è rettificato l'equivoco della frase del manoscritto, che era ad alcuno spiacinto.)

(2)* Quando le parole spettacolo e azione sono contrapposte l'una all'altra assumono esse un significato più rigoroso di quel che hanno nella ordinaria maniera di esprimersi. Spettacolo non indica allora genericamente tutto ciò che l'azione ha di visibile, ma quello soltanto che per agire sull'animo degli spettatori esige più il mezzo della vista che quel dell'udito: azione non indica indeterminatamente tutto ciò che in scena si fa, ma ciò che nella condotta della favola dà anche per mezzo del semplice racconto un motivo di appassionarsi al personaggio ad oggetto che una simile passione si ecciti nel cuor di chi ascolta. Ognun vede in tal caso che vi può essere azione senza spettacolo, e spettacolo senz'azione. Vi è spettacolo senza azione quando vien posto sotto gli occhi dello spettatore ciò che in racconto produrrebbe più effetto tragico. Vi è azione senza spettacolo quando il racconto presenta dei fatti che appassionano vivamente lo spettatore. La tragedia come componimento poetico dee sempre scegliere di appassionar per la via dell'udito non per quella degli occhi, e questa verità è stata ripetuta da tutti i compositori da Aristotile fino a la Harpe Quindi i mezzi materiali del soggetto come l'accetta di Egisto, il bove, l'apparecchio del sacrificio, le candele dell'ara di Ciniro, e simili cose fanno degenerare l'azione in spettacolo.

motivo di agire che il nudo soggetto, un autore è naturalmente portato ad esaurirlo fino ad adoprare i mezzi materiali che esso somministra, e così ad atteggiar la catastrofe. In fatti questo è un elemento costante dei piani drammatici di Alfieri. Si tratta di un imeneo? è celebrato sulla scena. Si tratta di uccidere, e di maneggiar pugnali? si uccide, e si pugnala sugli occhi degli spettatori. Io non parlo di ciò che può aver di orribile la sceneggiatura della catastrofe. Gli scrittori di arte poetica ne hanno abbastanza parlato da Orazio in poi (1). Io parlo di ciò che può avere di poco confacente alla natura della moderna tragedia (2).

(1) Forse il celebre Oraziano precetto:

„ Nec coram populo pueros Medea trucidet ec.

dee intedersi più nel significato della incredibilità, che in quello dell'atrocità delle catastrofi, inculcandolo il verso che chiude il precetto:

„ Quodcumque ostendis mihi sic incredulus odi.

quindi inutil sarebbe la correzione proposta dal Voltaire:

„ Quodcumque ostendis mihi sic *aversor* et odi.

(2)* Questa verità fu avvertita e bene sviluppata dal Du Bos: *Reflexions critiq. vol.* 1. *pag.* 101: e una delle buone ragioni ch'egli ne adduce è la difficoltà di rappresentare con drammatica verosimiglianza simili catastrofi. Non vi sono che i goffi i quali non distinguendo l'arte tragica dalla mimica dicono che se si urta nel ridicolo coll' uso di tali mezzi è colpa dell'attore non dell'autore: l'attore dee dir bene; il mimo dee ben fare. Io altronde non condanno interamente le morti in scena, ma dico che bisogna usare con sobrietà grande di questo espediente. Pur troppo la sazietà corrompe il gusto, e ottusi per le sensazioni drammatiche cerchiamo avidamente le macchinali: ma bisogna impedire che la Tragedia italiana cominci ove la francese ha finito: altrimenti si corre rischio che i giovani artisti

Il movimento delle catastrofi è più macchinale, che drammatico, e tale è l'interesse che vi si prende; sono esse più spettacolo che azione: colpiscono più gli occhi di quel che agitino il core. Or nella povertà de' mezzi materiali d'illusione, in cui la moderna tragedia si trova, essa dee sempre impiegare ciò che è capace di commovere il core, senza che vi abbisogni per questo, come mezzo essenziale, il testimonio degli occhi. L'azione ha da consistere nelle collisioni progressive, nelle quali le passioni de' personaggi si trovano, e qui consiste il vero merito della invenzione. Menar braccia e pugnali è mezzo facile, e materiale; e questo mezzo, attesa la natura del locale dei nostri spettacoli, attesa la vicinanza degli oggetti, è sempre dappresso al ridicolo. Se non vi s'imbatte questo è un merito dell'attore, o del macchinista, ma non dell'autore (1). È stato detto che la poesia è come la pittura, e che, come questa ama a dispor figure, così quella dee compiacersi a presentar figure atteggiate ad un' azione importante agli occhi

credano di aver fatto una tragedia quando han tutto disposto per una catastrofe sanguinosa.

(1) Merita esser qui consegnata una particolarità della catastrofe di Cleopatra, tragedia di Marmontel, quale ei la racconta nelle sue Memorie. „ Avea io messo, dic'egli, „ sul teatro lo scioglimento, che la storia mi dava, e „ Vaucanson erasi prestato a fabbricarmi un aspe, mac- „ china, che nel momento in cui Cleopatra lo appressava „ al suo seno per eccitarne il morso, imitava quasi al na- „ turale il moto di un aspe vivente. Ma la sorpresa ca- „ gionata da questo piccolo capo d'opera facea diversione „ all'interesse del momento. In poi io ho preferito uno „ scioglimento più semplice. „ *Oeuvr. Posthum. de Marmontel Memoir. Vol.* 1, *pag.* 318.

dello spettatore. Ma se la poesia è come la pittura nello stile, in quanto che la idea, che ella vuole esprimere è presentata alla imaginazione, e non alla riflessione, non lo è già nella distribuzione materiale delle persone del dramma, e nel loro macchinal movimento. Allora ella sarebbe la pittura, non come la pittura, e tanto peggio ne prenderebbe il posto, e gli attributi, quanto meno è in suo potere di regolar bene questi quadri (1). Il Sig. Calsabigi confuse dunque stranamente i termini dell'arte prendendo lo spettacolo per l'azione, allorchè asserì che tutto in azione erasi posto da Alfieri (2).

(1) * Il Du Bos ha col gusto e coll'ingegno che gli son proprj segnati i confini che separano l'uffizio della poesia da quello della pittura. *Reflexions critiq. etc. vol.* 1. *pag.* 101.

(2) Lettera ad Alfieri, *Op. Vol.* 1. *pag.* 40. Fa meraviglia come il Sig. Calsabigi, che avea tanto e sì profondamente meditato sull'arte drammatica, abbia preso equivoco dallo spettacolo all'azione, e che volendo encomiar la tragedia di Alfieri, ne abbia fatto la più severa critica dicendo che ogni piano tragico è difettoso ove troppo si ragiona, e poco si fa. Ma il menar le mani non è il far della tragedia, è il far de' Mimi. Il Sig. Calsabigi cedea forse a questo equivoco allorchè, alterando la economia del melodramma di Metastasio, introduceva nel suo Alceste e nel suo Orfeo que' tanti e sì orribili demonj co' quali pensava di risvegliare il genio musicale di Gluk! Le catastrofi di Alfieri partecipano de' difetti de' suoi piani drammatici, lo che sembrerà un paradosso a dirsi. O son mal condotte in conseguenza della poca mente ch'ei poneva all'azione, o sono guaste dal dialogo soverchio, che egli vi ammette.

Per sceneggiare la catastrofe di Polinice, egli ha alterato affatto il soggetto. Eschilo ne' Sette contro Tebe, Euripide nelle Fenicie, Racine nei Fratelli nemici sentirono essere impossibile di porre sotto gli occhi dello spettatore la uccisione de' due fratelli. Euripide in una tragedia la più

Un difetto che direttamente distrugge lo scopo della tragedia è inerente alla economia de' piani drammatici di Alfieri, ove tutto è accordato al dialogo, e nulla all'azione. Questo difetto è la mancanza presso che totale di interesse. Questa mancanza può in vero esser

spettacolosa forse, che il greco teatro abbia, portò sulla scena i cadaveri de' due uccisi, e quel di Giocasta lor madre. Alfieri hà cambiato il duello in una uccisione involontaria, e in una proditoria: l' una conseguenza di una ferita data nel luogo del duello, vale a dire nel piano aperto fuori di Tebe, l'altra che si effettua in scena. Terminato il duello le due armate nemiche si sono azzuffatte: Eteocle è tradotto in città a niun altro oggetto, per quanto sembra, che per darlo nelle mani de' Macaoni e de' Podalirj di Tebe: all' incontro esso è trattenuto nell' atrio della Reggia. Polinice, essendo rotta la tregua, le due armate essendo alla mani, viene dietro al fratello ferito. Egli grida alla madre

„ . . . . . Al tuo cospetto
„ Vivo tornar no non volea: quel ferro
„ Che tronca a lui la vita in me ritorto
„ L'aveva io già . . . . .

Con tutte queste belle disposizioni ad emendare il fratricidio col suicidio egli si trattiene a parlar lungamente col moribondo Eteocle, e oltre il non essersi dato la morte per via come potea far le mille volte, se parlava sul serio, egli viene a farsi uccidere in un sol colpo da una persona moribonda.

Niuno tra gli scrittori nel soggetto di Merope ha creduta atteggiabile la catastrofe. Alfieri fa intimare un sacrificio nella Reggia: Polifonte cambiandosi in un maestro di ceremonie prescrive a Adrasto:

„ . . . . . Or or, per quanto
„ Di questo regio limitar l'ampiezza
„ Il soffre, ingresso libero ai migliori
„ Di Messene concedi.

Un bove ha gli onori dell' ammissione per imbrattar col suo sangue il pavimento reale: in questo mezzo un dialogo lunghissimo tra Merope e Polifonte, che Egisto avrebbe pur potuto troncare anticipando il colpo che finisce l'azione.

più facilmente sentita, che dimostrata, ma se si rifletta che l'interesse drammatico è sempre proporzionale alla situazione difficile in cui gli attori si trovano: che questo imbarazzo nasce dall' urto delle cause, e degli ostacoli che tendono reciprocamente le une a produrre lo scioglimento, gli altri a ritardarlo: che questo urto dipende dalla invenzione di queste cause, e di questi ostacoli; che esso non può mai trovarsi nelle parole: ognuno si persuaderà facilmente che Alfieri essendosi piccato di DISINVENTARE, ha tolto alla tragedia il principal mezzo, onde fissar l' interesse. Questo potrebbe sembrare un provar la cosa co' principj soltanto: è prezzo dell' opera di esaminare se provata venga coll'applicargli al soggetto delle nostre ricerche (1).

Nulla di più urgente quanto la catastrofe nel Bruto secondo: i congiurati erano impegnati a affrettare il colpo: temeasi che la trama potesse essere scoperta: non doveasi indugiar punto a ferire, appena Cesare era entrato in Senato: Antonio, che da qualcuno teneasi a bada al di fuori, potea a ogni momento distogliere il colpo. Chi crederebbe che in questo stato violento di cose Alfieri abbia posto un dialogo interminabile contro la storica verità, e contro la drammatica verisimiglianza ?

(1) * Si è creduto opportuno di mitigare il tuono apparentemente dogmatico con cui chiudeasi questo paragrafo nel manoscritto spedito al concorso.

IV.

DELL'AZIONE NELLE TRAGEDIE DI ALFIERI.

Presentare dal primo atto fino all'ultimo del dramma i personaggi senz'altro motivo di appassionarsi, che quello che vien loro dal nudo soggetto, è ammettere nelle passioni umane un carattere, che esse non hanno. Per quanto il gioco di queste passioni senz'altro motivo di impulso possa concepirsi, avuto riguardo alla durata reale dello spettacolo, non potrà mai commuovere, avuto riguardo alla natura della illusione teatrale. Negli avvenimenti reali l'interesse è fissato dalla durata dell'avvenimento, ove esso sia capace d'interessare dal bel principio. Negli avvenimenti che si fingono, come l'interesse è sempre proporzionale alla immaginazione, che vi si attacca, sarebbe estremamente difficile di tener fissa questa facoltà a un oggetto identico per tutta la durata dello spettacolo.

Quindi i grandi maestri dell'arte, e tra questi il Voltaire, hanno posta somma cura in immaginar degli ostacoli alla passione, che minaccia lo scioglimento, ond'ella non degeneri in un essere di ragione, a cui niun s'interessa. L'antichità ammirò sul teatro due soggetti della più grande importanza tragica, e con essi i mezzi, che fin d'allora s'impiegarono per graduare l'interesse drammatico. Questi soggetti sono Oreste, e Merope; il primo trattato da Eschilo nelle Coefore, da Sofocle, e da Euripide nelle due Elettre, da Crebillon, che lo deturpò coll'uso de' mezzi romanzeschi, dei quali egli tanto si compiaceva, da Voltaire,

che seppe far sue le bellezze tutte impiegate da Sofocle; e da Alfieri, che il ridusse a una semplicità più rigorosa di quella del greco teatro. Il secondo che avendo prodotto, a testimonianza di Aristotele e di Plutarco, una delle più belle situazioni della scena antica, esercitò in seguito tante egregie penne, ed elevò quella sì onorevole contesa di primato tra le due italiane Meropi, e la Merope Volteriana.

I confronti, allorchè vengono istituiti dal desiderio imparziale di conoscere la verità, sono il più sicuro, e più sensibile mezzo per pervenirvi. Tutti convengono che l'Oreste di Alfieri è una delle più perfette tragedie, che escite siano dalla sua penna; egli stesso ebbe per questa tragedia, e per il suo Saulle una particolare predilezione. Tutti sanno all'incontro, che i due ultimi atti dell' Oreste di Voltaire hanno un languore, che mal si addice al movimento de' primi. Un parallelo fra i piani drammatici di queste due tragedie farà meglio sentire in qual delle due più mezzi d'interesse si trovino, indipendentemente dalla invenzione de' caratteri, e del dialogo.

La immaginazione di Voltaire ha presentati al bel principio del dramma i più ricchi elementi di azione per rendere vie più interessante la prima comparsa di Oreste. Il luogo istesso della scena, che è uno dei più belli che la fantasia drammatica abbia saputo inventare, e che Voltaire hà disposto sulle tracce di Sofocle (1), contribuisce a fissare l'interesse dello

(1) * Pochi versi dell' Elettra di Sofocle ne' quali viene indicato che Egisto è fuori d'Argo per solennizzare la morte di Agamennone, hanno somministrato a Voltaire la idea del luogo della scena del suo Oreste.

spettatore all' azione. La scena rappresenta la riva del mare, un bosco, un tempio, un antico palagio, una tomba da un lato, dall'altro Argo in distanza. Questo palazzo è l'antica abitazio- dei Pelopidi; in esso Agamennone fu trucidato dalla sua moglie; quel tempio è abitato da un vecchio servo di Agamennone, che ne piange in segreto la morte, e porge ogni giorno preghiere agli Dei perchè sia vendicata; quella tomba chiude le ceneri inonorate dell'estinto Re di Argo. Questa disposizione della scena dà al poeta il mezzo d'impiegare nel decorso del dialogo la magia de' colori locali, che tanto può sulla immaginazione dello spettatore, e che è si bene impiegata per trasportarlo in quei luoghi medesimi, ove l'azione si finge accaduta (1).

Quel bosco, e quel tempio portano in oltre sull' azione tutto l' incanto dell' antica mitologia. Gli Dei che vi si venerano applaudiranno al colpo, che la mano di Oreste dee vibrare. Quel palazzo, antica abitazione dei Re di Argo, ora abbandonato e deserto, contribuisce a far

(1) * L' arte del colorito locale che consiste in dipingere in una maniera interessante allo spettatore tuttociò che distingue i luoghi e i tempi, ne' quali l'azione si finge, e i costumi generali della nazione in mezzo a cui si suppone che accada, è uno dei più brillanti pregj del talento drammatico. Ma qual vivacità d'imaginazione, qual ricchezza di stile non esige per esser ben maneggiata! Qual pennello potrebbe agguagliare la vivezza e la evidenza del colorito locale che tanto interessa nelle esposizioni di Bajazet, di Atalia, di Semiramide? La immaginazione poetica ci trasporta ne' luoghi e nell' epoche ch' essa destina all' azione: essa è sola capace di sentire che la tragedia dee tutto animare, tutto rendere interessante. Lo spirito di riforma fa i colloquj de' personaggi isolati pe'quali anche il chiostro è un luogo di scena opportuno.

sentire le disgrazie di una famiglia detronizzata. La tomba di Agamennone fuori di Argo, non avendo altro tributo di lacrime, che quello di un servo religioso e fedele, eccita un patetico, che prepara l'anima alle più profonde emozioni.

L'antefatto è immaginato nel medesimo scopo. Oreste fu involato alla strage paterna, mentre era in fasce. Non ha più veduto il luogo della sua nascita. Esule, ramingo, giunto all'età de' grandi progetti, ha saputo raccogliere armi ed amici per tentare una rivoluzione in Argo contro l'assassino di sua famiglia; ma muovendo dalla Focide, e traversando il mare che la divide da Argo, una tempesta ha sommersa la nave su cui egli portava questi soccorsi. La furia delle onde lo getta colla sola compagnia del suo amico Pilade sopra una riva sconosciuta. Altro non è scampato dal naufragio, che un' urna, l'anello, e la spada di Agamennone, sottratte già da coloro che salvarono Oreste, e che la religione degli antichi riguardava come deposito sacro, che una generazione trasmetteva all'altra. E qual è questa riva? Il suo paese natio; il luogo appunto ove tutto rammenta le disgrazie de' suoi maggiori, e le sue. Ed in qual punto egli arriva? Al momento in cui Egisto, avendo tutto disposto perchè egli venga arrestato, lasciando il suo soggiorno di Argo, si porta a festeggiare con Clitennestra in questi luoghi appartati l'epoca delittuosa della uccisione di Agamennone (1).

(1) * Coloro che trovano inverisimile tutto quel che Voltaire ha disposto per l'antefatto hanno probabilmente

Chi non si sente commosso all'arrivo di Oreste? Chi non trema per lui, vedendolo inconsapevole, inerme giungere in un luogo, ove egli non ha che piangere, e correre il rischio di cadere nelle mani di Egisto? Questo interesse è egli nel dialogo, o nella invenzione delle circostanze dell'azione?

Alfieri al contrario, volendo unicamente interessare con ciò che farà dire a' suoi personaggi, ha trascurato tutti questi appoggi di fantasia. Oreste è stato involato alla strage in tempo da sovvenirsi delle più minute circostanze della catastrofe paterna, e del luogo ove fu consumata. Egli giunge con Pilade deliberatamente in Argo per uccidere Egisto: contando sulla sua spada, e sul suo furore, s'introduce coraggiosamente nella Reggia, senza punto aver pensato ai pretesti, che deono velare il suo arrivo. Ecco il soggetto nudo affatto da qualunque incidente. Niuno interesse al di fuori di quello, che si dee prendere per la esecuzione immediata della catastrofe: niun timore per la situazione di Oreste, che giunto in un luogo, che ei ben conosce, introdottosi col progetto di già formato, e senza aver perduto alcuno dei mezzi a quest'uopo immaginati, è creduto dallo spettatore sicuro del fatto suo. Se talun pensa al rischio, cui egli si espo-

dimenticata quella regola elementare del dramma avvertita anco da Aristotile, che le inverisimiglianze di ciò che si suppone accaduto lungi dagli occhi dello spettatore, purchè non implichino contradizione manifesta, sono donate al poeta. Le ragioni di questa regola son date dagli scrittori di poetica drammatica, nè io debbo ripeterle perchè sarebbe ingiurioso al lettore istruito, e inutile al lettore ignorante.

ne, entrando sì arditamente nella Reggia, ove tutti possono scuoprirlo, questo rischio è effetto della sua imprudenza, e niuno s'interessa per gl'imprudenti, come per i disgraziati.

La notizia, che Oreste, e Pilade in Voltaire hanno da Pammene, del luogo, ove la tempesta gli ha gettati, forma una nuova situazione. I sentimenti improvisi, che questa notizia, e l'aspetto del luogo della scena debbono eccitare in Oreste; quelli ancor più patetici, che desta nel cuor suo, e in quello degli spettatori il racconto che Pammene gli fa delle circostanze della strage, cui fu a stento sottratto, rendono vie più interessante questa situazione. In Alfieri è Oreste istesso che fa questo racconto. Ma qual differenza nell'interesse che quest due racconti risvegliano, non valutato il dialogo, ma avuto riguardo alla situazione relativa delle persone che lo ascoltano? Siamo più interessati al racconto del pericolo corso da altri, o di quello, che noi medesimi abbiam corso sensa saperlo?

In Voltaire Ifisa raccontando ad Elettra, che due stranieri giunti non ha molto su quella riva, si sono lungamente trattenuti intorno alla tomba di Agamennone, che ella ha veduta su questa tomba,

„ ..... Couronné de guirlandes,
„ De l'eau sainte arrosé, couvert encore d'offrandes,
„ Des cheveux, si mes yeux ne se sont pas trompés,
„ Tels que ceux du Héros dont mes sens sont frappés;
„ Une épée ec;

e assicurando che tutto questo dee essere stato fatto da Oreste, ch'egli vive perciò, che egli è sulla riva di Micene, produce una nuova si-

tuazione (1). Le speranze di Elettra si risvegliano: esse servono a renderla vie più interessante, allorchè le sarà annunziata la falsa nuova della morte del fratello.

Questa falsa nuova dà luogo in seguito a una delle più belle situazioni teatrali che si sieno mai vedute, che Sofocle e Voltaire hanno con tanto successo atteggiata, e che Alfieri non volle impiegare. Elettra che si getta mezzo svenuta ad abbracciar l'urna, che ella crede racchiudere le ceneri del fratello, è un quadro, che non ha bisogno di dialogo per essere interessante, ma non è già un quadro macchinale come la esecuzione di una catastrofe; è il dolore di Elettra, sono le sue perdute speranze, che formano il patetico di questo quadro, e tuttociò deesi alla sola invenzione delle circostanze, che conducono la situazione. La poesia, e la pittura possono a gara esprimere i sentimenti compresi in quei versi:

„ . . . . . Ah! devant que j'expire,
„ Laissez, laissez toucher à mes tremblantes mains
„ Ces restes echappés à des dieux inhumains.

Alfieri ha limitata questa situazione in Clitennestra. Ma qual situazione è mai quella di una madre che avendo ucciso il marito, sposato l'adultero, avendo tutto a temere dalla vendetta del figlio, si dispera in udirne la morte?

(1) Alfieri chiama questi capelli *mezzucci;* ma con queti mezzucci Eschilo nelle Coefore, Sofocle e Euripide nelle due Elettre, hanno saputo interessare. Non bisogna mai spogliare il soggetto di ciò che serve a ben dipingerlo nella fantasia degli spettatori. Quel rito funebre de' capelli recisi e posti sulla tomba di Agamennone ha un patetico, che non è compensato abbastanza dal far di Oreste un pazzo furioso.

Ma ella è pentita: sia pur vero: ella ama però sempre Egisto: e finalmente per sentire tutto l'effetto della situazione dell' Elettra di Voltaire, avvi bisogno di discutere, come per sentir quello della situazione di Clitennestra in Alfieri? E i sentimenti che il core di Oreste dee provare nella situazione della madre, sono essi così patetici come quelli, che egli proverà nella situazione della sorella?

Eravi un punto in questo soggetto in cui i due Poeti doveano necessariamente incontrarsi nel loro piano drammatico. Il momento in cui Oreste, e Pilade per meglio ingannare Egisto gli annunziano la falsa morte di Oreste. Qui è dove spicca vistosamente la superiorità del Tragico francese nei grandi mezzi d'interessare.

Voltaire, che lavorando sulla esperienza del teatro, e non sopra modelli ideali, avea conosciuto, che la immaginazione dello spettatore si stacca dall'azione, e si raffredda quando la situazione è la stessa sempre, e non è variata dagl' incidenti, che fanno nascere il timore, o crescono la disgrazia, e il pericolo; che l'interesse drammatico diminuisce sempre quando non aumenta; Voltaire dispose l'antefatto in modo da far nascere nel primo incontro di Oreste con Egisto una nuova situazione in quest'ultimo, che aggiungesse un nuovo interesse a quello che già ha fatto nascere la situazione che egli ha dal soggetto. Oreste è approdato ad Argo, avendo l'urna in cui chiudonsi le ceneri di Plistene da lui ucciso ne' boschi di Epidauro, del figlio di quell' Egisto, cui egli annunzia la falsa nuova della morte sua. Oreste

e Pilade si presentano all'usurpatore con questa medesima urna, asserendo che ella racchiude le ceneri del figlio di Agamennone da essi ucciso. Tutti sentono quale importanza sia annessa a quell'urna. Essa fa nascere una nuova situazione per Egisto: credendo di toccar le ceneri del suo nemico, egli tocca quelle del proprio figlio. Essa rende ancor più perigliosa la situazione de'due amici; se Egisto scuopre che eglino sono gli uccisori del figlio suo, qual sarà la vendetta, che egli è per prenderne? Ecco un nuovo pericolo aggiunto a quello, che vien lor dal soggetto. Chi è, che non frema in udire le parole di Egisto, parole veramente di situazione:

„ Et vous . . . dans Epidaure allez chercher mon fils;
„ Qu' il vienne confirmer tout ce qu'ils m'ont appris.

In Alfieri non solo manca questa situazione, ma è resa difettosa quella stessa che nasce dal soggetto, attesochè non dando esso rigorosamente, che la venuta di Oreste dalla reggia di Strofio a quella di Egisto, Alfieri non ha voluto allontanarsi, da quel che il soggetto dava. Oreste e Pilade si fingono spediti da Strofio Re della Focide ad annunciare la morte del primo di essi. Strofio è il padre di Pilade, l'amico d'Oreste, un vecchio e fedele amico di Agamennone, quegli che sottrasse il suo figlio alla strage, e lo ricovrò nella propria reggia, e lo crebbe alla vendetta della morte paterna. Essi non danno altro riscontro della morte di Oreste, che i detti loro. Egisto sarà egli sì credulo da prestar fede ai messi del suo nemico? Potrà forse esserlo; ma tutto quello, che ammette incertezza, e discussione nel par-

tito che l'interesse dee prendere, lo distrugge. Aggiungasi che le ceneri di Oreste portate in scena nel piano di Sofocle, e di Voltaire, sono un oggetto, che fissa l'interesse, molto più di quel che le parole non facciano. Annunziar la morte di alcuno, è una menzogna ordinaria, ma annunziar questa morte, e portar le ceneri di chi si annunzia estinto è dare alla cosa un'aria di credebilità, a cui è più difficile di ricusarsi. Tutto quello che aumenta la credibilità della morte di Oreste nell'animo di Egisto, aumenta l'effetto di questa situazione. Quindi Voltaire ha dato all'Egisto suo un motivo di più per creder vera la nuova della morte del suo nemico, in vedendo le lacrime di Elettra:

„ Vous ne me trompiez point, sa douleur m'en instruit.

Questa tinta manca al quadro di Alfieri. Ciò non basta. Siccome Oreste è tanto più interessante, quanto Egisto si mostra più premuroso di verificare la nuova della di lui morte, tutto quello, che scema in Egisto questa premura, diminuisce l'interesse per la situazione di Oreste. Fin dalla scena quarta dell'atto terzo, Egisto ode dalla moglie la nuova della morte del suo nemico, e solo alla scena seconda dell'atto quarto esso vede i due stranieri che la recano, e gl'interroga sulle circostanze di questo avvenimento. Tutto l'intervallo s' impiega in parole; ed ecco la conseguenza di un piano drammatico, che tutto vuol dare al dialogo, nulla all'azione. Esso nuoce al dialogo, e alle situazioni istesse del soggetto (1).

(1) Alfieri nemico del numero anche discreto de' personaggi ha poi introdotto nelle sue tragedie un popolo, che

Nel decorso di questa scena medesima Voltaire ha immaginata un' altra situazione, che minaccia istantaneamente lo scioglimento senza produrlo. Clitennestra ha incontrato poco fa Oreste. E dove?

„ Dans la demeure sombre
„ Où d'un roi malheureux repose la grande ombre.
„ Les Déités de Styx marchaient à ses cotés.

Gli spettatori fremono al pericolo in cui questa circostanza pone i due amici; ma lo scioglimento è ritardato dalla bella risposta di Oreste desunta da ciò che la mitologia ha di più imponente, e di più patetico.

Alfieri ha preteso di compensare tutte queste mancanze d' interesse col fare implicare il suo Oreste in faccia ad Egisto nel rischio di essere scoperto a forza d' imprudenze: ma i rischj della imprudenza, torno a dire, non interessano come quelli della disgrazia (1). Egli ha

non si saprà mai come farlo parlare, e con esso *il silenzio universale, il grido universale* di gioja, ed altre simili cose leggibili, ma non rappresentabili. In oltre per dare un motivo alla permanenza in scena di alcuni de' suoi personaggi nel decorso dell' azione, egli usa de' mezzi, che mal si addicono alla tragedia, di cui fu detto:

„ Omne genus scripti gravitate tragœdia vincit. „

Le assegnazioni, per esempio, di un termine: ve ne ha una in Rosmunda, una in Agamennone, una in Antigone, una in Ottavia, e in pressochè tutte le sue tragedie.

(1)* Quando la imprudenza, vien replicato, è l'effetto di una grande passione, e questa passione ha un giusto motivo, come in Oreste, essa è una sventura, e come tale diviene interessante. Il principio è vero, ma non bisogna confondere la imprudenza commessa nel bollore di una passione resa verisimile dalla impetuosità del carattere, e dalle circostanze che la necessitano, colla imprudenza che è l' effetto del solo carattere impetuoso quando le circostanze dell' azione anzichè autorizzarla la mostrano inopportuna. Allorchè Oreste alla catastrofe incoraggito dal

preteso in oltre di far nascere una situazione dalla incertezza in cui è Egisto nel determinare chi de' due amici è Oreste, e dalla gara con cui amendue esser vogliono la persona, che ha più da temere; ma questa situazione tragicamente immaginata da Corneille nel suo Eraclio,

favor popolare e dalla rivoluzione che la sua presenza ha operata in Argo si abbandona interamente alla sua rabbia contro Egisto, e nel furore della vendetta mal misurando i suoi colpi uccide la madre, anziche comparir reo è interessantissimo: la sua azione imprudente, e vero, non è un delitto ma una sventura. La uccisione di Desdemona, e quella di Zaira fanno comparire per le ragioni medesime Othello e Orosmano infelici e non facinorosi. Ma se Oreste nel momento in cui le circostanze del dramma gli consigliano ad usare la più gran circospezione possibile per assicurare il suo colpo, quando la presenza di Pilade, in faccia all' usurpatore impegna la sua delicatezza a non compromettere l'amico, si permette delle imprudenze che facendo mancare il primo sacrificano eziandio il secondo, niuno si metterà mai ne' suoi piedi, e per quanto grande si voglia supporre il furore che in lui si cova alla vista dell' assassino di suo padre, resterà sempre un rimprovero a farglisi quello cioè di non essersi saputo contenere quando tutto esigeva da lui circospezione e misura. In questo piano drammatico l' interesse dello spettatore non può a meno di non passar tutto in Pilade che è sì stranamenre compromesso dall' amico cui tenta inutilmente servire. La impetuosità del carattere di Oreste dee usarsi come mezzo per render credibile e interessante la catastrofe, non per far nascere de' sentimenti contrarj al piano del dramma. Quindi questa impetuosità dee essere più accennata che sviluppata. Osservate come un tal mezzo fu maneggiato da Voltaire nel carattere di Orosmane: leggete il primo dialogo di questo personaggio con Zaira, indi quello con Corasmino:

„ Je ne suis point jaloux... Si je l' etais jamais,
„ Si mon coeur.....

Ecco un baleno della catastrofe in quelle parole. Del resto io non dico che le imprudenze dell'Oreste di Alfieri in qualche modo non interessino. Sembrami che in pari situazione il piano drammatico di Voltaire ecciti interesse

debolmente imitata da Lagrange Chancel nel suo Oreste nella Tauride, è affatto incompatibile col soggetto, di cui è questione. Voltaire avea fatto dire con molta verità al suo Egisto:

„ L' un de deux est Oreste, et tous deux vont périr.
„ Je ne puis balancer, je n' ai point à choisir.

Il segreto d'interessare per Oreste è quello di far crescere i pericoli della sua posizione. Io domando chi è più riescito in questo, se Voltaire o Alfieri. Il primo avendo immaginata la morte del figlio di Egisto, ha resa più critica la situazione del suo protagonista: e il terribile di questa situazione è vivamente sentito allorchè Pammene annunzia, che un messo di Epidauro ha recato la nuova della uccisione di Plistene effettuata da Oreste. I pericoli del protagonista non finiscono in Voltaire, che collo scioglimento. In Alfieri la tragedia è finita al quarto atto allorchè Elettra si goffamente scuopre il fratello. Qual ragione ha Egisto per sospendere la uccisione del suo nemico? Niun' altra che quella, che l'autore avea di fare un quinto atto, e di separar la catastrofe dall'azione (1).

maggiore; nè mi sarei indotto a svilupparne sì a lungo le ragioni, se non si fosse trattato di lumeggiare per il bene dell' arte una delle più difficili parti della invenzione drammatica.

(1) * L' Oreste di Alfieri, se non è una tragedia interessante quanto il soggetto permetteva che il fosse, è certamente un' ammirabil tragedia. Se ne ho rilevati alcuni lati deboli nella invenzione, se questa parte sembrami nei primi atti più drammatica, e di più sicuro effetto nella tragedia del Voltaire, se il carattere dell' Oreste di Alfieri parmi troppo volto al grande e poco al patetico, son però ben lontano dal credere che il dramma italiano sia al francese in tutto inferiore. Il protagonista pecca in

I limiti di un'accademica dissertazione non permettono di continuare il parallelo di tutte quelle tragedie, nelle quali Voltaire, ed Alfieri hanno soggetti medesimi. Ma la situazione di Merope, allorchè nell' atto di uccidere Egisto,

„ Empia faceala la pietà: del figlio
„ Il figlio istesso l' uccisor credendo,

è dell' antico teatro; raccontata dal Liviera, e dal Torelli, atteggiata, ma ripetuta da Maffei, fu da Voltaire conservata in tutta la sua forza (1). Alfieri che volle fare una Merope

questo di debolezza: la condotta della tragedia diviene fredda e languida dal terzo atto in poi. Alfieri, non ostante i pochi mezzi d'invenzione che si era fatto una legge di ammettere, non ostante la frequenza delle inverosimiglianze di sceneggiatura, cui il piano da lui adottato l'obbligò, e che più forse che altrove sono in questo dramma sensibili, ha una energia sempre crescente: essa divien prodigiosa al quinto atto che è un capo d'opera di forza drammatica. L' Oreste di Alfieri esaminato colle regole sentimentali dell'effetto tragico ha molte imperfezioni, ma sotto la sua penna ha un pregio più facile a sentirsi che a definirsi; egli è un Oreste esagerato in vero, frenetico, impetuoso oltre il naturale, che raramente fa piangere, ma che ha un' anima di una tempra originale e sorprendente. L'arte di colpire in grande spicca mirabilmente in questo componimento, e se non vi è sempre l'anima della tragedia, vi è però sempre il genio prodigioso di Alfieri. Ciò sia detto per quelli i quali confondendo l' una coll' altro, credono che i paragoni dei mezzi i più proprj a ottener la prima siano altrettanti tentativi per stabilire la inferiorità del secondo.

(1) Il Cresfonte del Vicentino Liviera, dal 1588 in cui vide la luce, non ebbe, se se ne eccettuino l'Allacci, l'Aprosio, e il Crescimbeni, chi ne dicesse parola. Eppure questa tragedia ha molte bellezze in quanto allo stile, e vale al certo quella del Torelli sul medesimo soggetto. Il piano ne è difettoso, come in tutte le tragedie degl'Italiani fino al Maffei. Il giovine Cresfonte s' insinua deliberatamente nella reggia dell'usurpatore col progetto d'ucciderlo: per

tutta sua, sprezzò questa situazione nella sua originaria semplicità, e ne distrusse l'effetto pretendendo di accrescerlo: sicuro riscontro ch'egli poco conobbe, o poco volle conoscere la grande arte d'interessare.

In Voltaire il progetto di Merope di uccidere Egisto forma una situazione: ne forma un' altra l'ordine, che in seguito dà Polifonte della sua morte. Io non esaminerò se questo ordine sia abbastanza motivato, e se Voltaire, abbandonando le tracce di Maffei, e dando ad Egisto la notizia della sua vera nascita in presenza del tiranno, e per tutt'altro mezzo, che per quello di Polidoro, che è il suo Narbas, abbia ben fatto, o no. Io non esamino che la situazione prima della madre, e le conseguenze, che ne derivano poi per l'interesse del dramma.

Narbas in Voltaire nulla ha da esitare per scuoprirle Egisto. Questo è nella natura della situazione. Ella è troppo terribile, perchè quello che dee impedire il colpo, abbia de'motivi per non farlo. Esso lo interrompe in fatti, e colla più grande verosimiglianza, perchè Merope, rivedendolo per la prima volta, dee

meglio ingannarlo porta la falsa nuova della morte del figlio di Merope: egli racconta a Polifonte di averlo ucciso in un modo ben singolare, tendendo una tagliola e avendovelo colto come una bestia feroce. Polifonte ha sposata Merope, e ne è amante al segno di dirle:

„ Deh! non dir ciò, caro cor mio, mia vita,
„ E più d'ogni altra vita, vita cara.

Il soggetto di Merope fu in Francia successivamente trattato dai cinque autori che Richelieu facea lavorare sotto i suoi ordini, da quel Gilbert che volle fare una Rodoguna dopo Corneille, da La Chapelle sotto il titolo di Telefonte, e dal La Grange sotto quello di Amasi.

cercare in lui il suo figlio, ed ogni altro sentimento dee cedere a questo. Egisto viene allontanato, come nella tragedia del Maffei, per rimuovere il rischio, che l'effusione di cuore di un primo incontro tra la madree il figlio non scuopra il giovine Cresfonte in faccia alle guardie, e perchè non si dee abbastanza fidare nella sua giovinezza per commettergli un sì importante segreto.

La sorpresa di Merope aggiunge un nuovo interesse alla sua situazione; la peripezia essendo sospesa, divien più teatrale. Merope sa, che Egisto è suo figlio. Ella è stata in rischio di ucciderlo: sola con Narbas, ed Ismenia ella ha luogo di fremere sulla situazione, in cui un fatale equivoco l'avea gettata: ella vorrebbe abbracciar pur questo figlio, per cui da sì gran tempo sospira, ma tutti sono all'estremo impegnati a nasconderlo a Polifonte. Tutti i cuori si domandano in questo stato di cose: Egisto sarà egli scoperto? Quai pericoli lo circondano? La madre resistera al desiderio di abbracciarlo? Vincerà in lei piuttosto questo desiderio, che il pensier di nasconderlo?

Ma Eurìcle arriva. Polifonte ordina che Egisto sia rimesso tra le sue mani: ei lo destina al supplizio. Quale annunzio per Merope, ed in qual punto! Avvi uno scampo però. Ella non ha che a dar la mano di sposa all'usurpatore, e suo figlio sarà salvo. Il suo cuore cederebbe forse a questo progetto: ma Narbas si dichiara altamente contro tale Imeneo. Polifonte è l'assassino dei Cresfonti; egli colle sue mani ha scannati il marito di Merope, ed i suoi figli: ella lo ignorava. Quai terribili passaggi

da un sentimento all'altro non seguono nel cuor di Merope!

E quale interesse non sorge per questa madre, allorchè Egisto è condotto avanti di lei in presenza di Polifonte! Tutti gli occhj sono sopra di lei: tutti osservano se da' suoi movimenti, se dal girar de' suoi sguardi traspira il secreto. E qual interesse inoltre per Egisto. Il figlio de' Re di Messene, il pronipote di Alcide in catene, credendosi un miserabile venturiero; un figlio avanti una madre, modello dell'amor materno, senza conoscerla! Ecco la grande arte delle situazioni, ecco il segreto d'interessare, colla sola condotta degli avvenimenti!

Che fece Alfieri? Egli riunì in una sola situazione tutto quello che Voltaire aveva graduato nelle diverse situazioni fin qui accennate, e a forza di ristringer l'azione, ne distrusse l'effetto. Quindi i sentimenti, che nascono nello spettatore dalla situazione complicata della Merope di Alfieri sono imbarazzanti, contradittorj, tendenti l'uno a distrugger l'altro, inesplicabili.

Merope, Polifonte, e il popolo, cui non si sa qual motivo tragga nell'atrio della Reggia, escono, la prima per uccidere Egisto, il secondo a null'altro certamente che per assistere a questa carnificina. Polidoro è in scena con Egisto. Qui una folla di sentimenti contrarj imbrogliano la situazione. Merope con una collera da Irocchese corre sopra Egisto per immolarlo. Polidoro è il solo che interromper possa il colpo. Ma svelerà egli il segreto della nascita del giovine, la cui vita è minacciata? Se lo svela, Egisto è perduto per parte di Polifon-

te, se non lo svela, è ucciso dalla collera della madre. Qui i sentimenti si dividono: bisogna discutere sul partito che Polidoro ha da prendere, quindi irresolutezza, quindi sospensione, quindi mancanza d'interesse (1).

Ma Egisto sa già che Merope è sua madre: egli è già noto a se stesso, e perciò meno interessante. Egli vede la madre al momento di commettere un parricidio: la presenza di Polifonte non è pericolosa che per lui. E perchè dunque non si svela, e sacrifica la sua sicurezza al desiderio d'impedire un delitto? Ma egli aspetta che Polidoro lo faccia. Ecco un nuovo imbarazzo. Lo spettatore è diviso tra Polidoro ed Egisto, non sapendo chi de' due paleserà il segreto.

Merope è ella più interessante del figlio, e del servo? Tutto l'interesse per Merope in questo incontro dipende dal pericolo in cui ella è di uccidere il figlio, e dal desiderio in conseguenza che si ha, che il colpo sia sospeso. Guai se a questo sentimento alcuno se ne mescola, che nella più piccola parte lo indebolisca.

(1) * Quando la sospensione è l'effetto di un intrigo tale di avvenimenti da piccar la curiosità onde vederne lo scioglimento, essa è un mezzo d'interessare, ma più adatto al romanzo che alla tragedia. Quando la sospensione è l'effetto della viva inquietudine che c' inspira la situazione difficile del personaggio cui un s' interessa cosicchè non si sappia se egli o felicemente o infelicemente n'escirà, allora essa è un sentimento veramente drammatico. Ma quando la perdita del personaggio è certa perchè i mezzi di scelta sono egualmente fatali, l'imbarazzo del personaggio che dee scegliere si comunica allo spettatore, e fa diversione ai sentimenti che deonsi provare pel personaggio destinato all'effetto. Che la Merope di Alfieri la ceda nell'arte d'interessare a quella di Voltaire lo espresse positivamente il mio autore ausiliario nella Memoria più volte citata, *pag.* 32.

Esso è in tutta la sua intensità in Maffei, e in Voltaire. Ma la presenza di Polifonte lo diminuisce in Alfieri. Se il colpo è sospeso ciò non può essere, che perchè Egisto è scoperto; e se è scoperto, egli non essendo più la vittima della madre, lo divien del tiranno.

Polifonte darà forse alla situazione di Alfieri quell'interesse, che non le viene dal restante delle figure del quadro? I personaggi odiosi sono impiegati da' grandi maestri nella tragedia per servire ai mezzi, i personaggi interessanti per servire all'effetto. Polifonte non può essere impiegato, che come mezzo onde rendere più pericolosa la situazione di Egisto. Or qual maggior pericolo per questo personaggio, che quello di essere ucciso dalla madre! Ecco che in questa situazione Polifonte è inutile, e senza divenir mezzo di alcuno interesse, non può che distrugger quello della situazione, in cui Egisto si trova a riguardo di Merope. Quindi Voltaire se ne è servito come mezzo per porre in pericolo Egisto, quando quello di essere ucciso dalla madre è cessato (1).

(1) * Chi non ha molto analizzata la indole dell' effetto drammatico trova assai strano ch' io censuri una delle più belle situazioni delle tragedie di Alfieri. Debbo perciò per il bene dell' arte dare un più esteso sviluppo alle mie riflessioni. Io reputo che la presenza di Polifonte distrugga in parte l'effetto della situazione di Egisto e della madre: credono altri che anzi lo accresca. Sarebbe in fatti così se essa dipendesse interamente dal pericolo in cui Egisto si trova: poichè egli è nell'alternativa di essere ucciso o dalla madre o dal tiranno. Ma l' effetto di questa situazione non dipende dalla quantità del pericolo che sovrasta a Egisto: dipende dalla qualità di questo pericolo, e dalla qualità inoltre di quel che sovrasta alla madre Egisto è tanto più interessante quanto è più infelice: la disgrazia di essere ucciso dal mio nemico è ella così grande come quella di essere ucciso dalla

Le situazioni essendo fondate in una combinazione di circostanze, che da una parte minacciano lo scioglimento, dall'altra lo ritardano, fa d'uopo che una tal combinazione sia naturalmente condotta, cosicchè sembri necessaria, altrimenti l'effetto è perduto. La situazione di Merope nell'atto di uccidere il figlio senza conoscerlo non può essere interessante, che nel caso in cui l'incontro sia inevitabile, e che le sia stato moralmemente impossibile di conoscerlo. Se nel piano drammatico adottato dall'autore il modo d'impedir quest'incontro, o di dar la notizia alla madre esisteva, non vi ha più effetto; i personaggi non son più attori, ma recitanti.

Polidoro sa che Merope crede ucciso il figlio: incontra Egisto e sa che egli ne è da lei creduto l'uccisore: ha lasciata nel momento Merope nelle sue stanze, ed ha ottenuta da Polifonte la libertà di vederla, ed assisterla a suo buon grado: egli l'ha udita giurar la morte dell'assassino del figlio: ed in qual tuono!

propria madre, che crede di vendicarmi uccidendomi? Una madre è ella più infelice perdendo per man di altri un figlio che non conosce, o uccidendo ella stessa questo figlio sconosciuto? Ne'sentimenti che si provano per Egisto e per Merope in vista del pericolo che lor sovrasta per la presenza di Polifonte non vi è che la pietà; ne'sentimenti che si proverebbero se il pericolo della uccisione sovrastasse a Egisto pel lato della madre, vi è la pietà e il terrore. Il terribile della situazione dipende dal vedere una madre nel pericolo di commettere un parricidio nella persona di un figlio credendo di vendicarlo. Chi dicesse che la situazione di Alfieri duplica l'interesse duplicando i pericoli di Egisto, mostrerebbe di conoscer male la natura del terror teatrale. Questo sentimento dee essere risvegliato dal pericolo in cui la madre è di uccidere il figlio, e tutte le probabilità che stanno a diminuire e rendere incerto questo pericolo distruggono il terribile della situazione.

„ . . . . . Sbramar gli occhi miei
„ Del sangue tutto di quell' uom feroce.
„ Che dico? gli occhi? io voglio a prova, io stessa
„ Ferirlo: immerger mille volte io voglio
„ Entro quel cuor lo stile.

E dopo tutto questo egli si trattiene a parlare con Egisto, e nol forza a nascondersi, e non corre alla madre per torla d'inganno, e solo dopo un dialogo di cento venti versi, che non son che versi, al solo momento che Merope giunge, egli ha il coraggio di dire:

„ Ad incontrar Merope volo; io forse
„ Ancor potrò . . . . . deh! s' io giungessi . . .

e chi lo impedì di giungere, altro che la sua trista smania di parlare, quando faceva d'uopo d'agire? (1)

Avvi un tal genere di soggetti nelle tragedie fin qui conosciute, che appunto per non essere in nulla tragico potrebbe forse in parte dispensarsi dall' artifizio di condurre delle situazioni. Son questi i soggetti meramente politici. I grandi progetti di libertà e di ambizione, nudi da qualunque passione diversa, ed episodica, ammettendo una inflessibilità di animo, e di carattere in colui, che n'è agitato, un' adesione costante del pensiero all' oggetto della passione, una elevatezza non ordinaria di mente nel veder le cose, un disprezzo presso che totale per

(1) Ci è spiacevole di andar contro al parere, che di questa situazione dette già all'autore il ch. Cesarotti; ma consapevoli a noi dell' alta stima, che per lui professiamo, vogliam lusingarci ch' egli ci saprà buon grado di aver reso francamente giustizia alla verità, o a quel che a noi parve essere la verità. -- * Nè ingannavami quando così scriveva. Una urbanissima lettera dell'egregio critico, al pari che valoroso poeta da me citato, mi assicura dell'approvazione non che della gentile accoglienza da lui accordata alle opinioni che dalle sue ardivano scostarsi.

tutti i dolci, e patetici sentimenti, presentano allo scrittore il mezzo di dar molto alla fredda discussion del progetto, all'altezza di animo, all'orgoglio della parola, al pensamento profondo (1). Questi soggetti ammettono quel tal genere che alcuni critici hanno poco grammaticalmente chiamato AMMIRATIVO, e della cui invenzione si fa gloria a Corneille, ma esso è poco fatto per la tragedia, il di cui scopo è quello di eccitare il terrore e la compassione, di agitare più il core, che elevare lo spirito.

Ma anche questo genere esige che l'ammirazione per esser tragica quanto il può, sia sempre sentimentale, che essa sia preparata prima dalla situazione, per esser eccitata dal dialogo. Ella dee essere il sentimento che si prova per Augusto allorchè perdona a Cinna: per il vecchio Orazio allorchè pronuncia il celebre QU' IL MOURUT: per il MEDEA SUPEREST di Seneca: per Paolina quando sacrifica la sua passione per Severo ai doveri conjugali per Poliuto; fa d' uopo in una parola che l'eroismo non consista

(1) * Ed è per questo che con tali mezzi non s'interessa mai. Si può mirabilmente sviluppare un carattere ambizioso o repubblicano, e il lettore istruito che tra le quattro mura del suo gabinetto vede sì ben maneggiata la verisimiglianza istorica con sì poco ajuto del soggetto, dee concepire una stima altissima pel genio che seppe operare sì fatto prodigio: in questa parte Alfieri non ha rivali e non ne avrà forse giammai. Ma la verisimiglianza istorica non è quel che al teatro si cerca. Non vi è che l'amore infelice, e quello in specie che tale è per le disgrazie ch'esso medesimo si procura, che possa solo svilupparsi per il corso di una azione interessando sempre. Compilatori, capite voi cos' è un amore reso infelice da se medesimo, non per opera d'altri? Avvertite però che la sola poesia di Racine, o di Metastasio può sostenere la illusione drammatica di un sospiro amoroso continuato dal primo atto fino all' ultimo.

nella elevatezza del pensiero, che non è che pensiero, ma nella risoluzione, che passa sopra a un sentimento ben radicato, e ben cognito di chi la prende, cosicchè l'eroe dir possa:

„ Et quoique le dehors soit sans emotion,
„ Le dedans n'est que trouble, et que sedition.

Anche ne' soggetti meramente politici è pur necessario, che la immaginazione inventi dei contrasti che agitino il core di colui, che superandoli, tanto si farà più ammirare, quanto furon più forti, e più conosciuti. Ma qualunque pur siano i soggetti che al teatro si destinano, la sola ammirazione è un debole mezzo per ottenere lo scopo della tragedia (1). Il patetico è il sentimento, che dee sovranamente dominare in questo genere di poema, e ad eccitarlo tutta diresse la sua arte il Voltaire nel suo Bruto, e nella Morte di Cesare, soggetti da lui resi tragici, non ostante che essi si ricusino sì manifestamente al patetico (2). La mancanza dei contrasti che debbon rendere sentimentale l'ammirazione, e la mancanza di tutto ciò che può

(1) * Il mio collega al concorso sembra dipartisi alquanto dal savio suo sistema di moderazione rampognando un poco bruscamente la scelta da Alfieri fatta di un genere drammatico, che egli giustamente riguarda come poco confacente ai tempi nostri, e ch'io ardisco chiamare poco teatrale. Vedasi la Memoria che ebbe l' *accescit, pag.* 31.

Voltaire parlando del gran successo che ebbe l' Astrate tragedia di Quinault celebre per il ridicolo che Despreaux le dette, fa la seguente osservazione: „ Rien ne prouve „ mieux qu' il faut interesser, puisque l' intêret le plus „ mal amené echauffa tout le pubblic, que des intrigues „ froides de politique glacaient depuis plusieurs années. „ *Coment. sur Corneil. vol.* 2. *pag.* 334.

(2) * Il Bruto primo, e il Bruto secondo di Alfieri, dice l'autore sopraccitato, non faranno mai dimenticare il Giunio Bruto e il Cesare di Voltaire. *d. Mem. pag.* 26.

svegliare patetici sentimenti, e per il lato della invenzione nell'azione, e per il lato della invenzion ne' caratteri, come in appresso vedremo, si fa capitalmente sentire ne' soggetti politici di Alfieri, di guisa che Virginia, Timoleone, i due Bruti, la Congiura de' Pazzi, Agide non ostante le bellezze del dialogo, mancano d'interesse, e di moto (1).

Ma se vi sono de' soggetti, nei quali la invenzione può aver la minor parte nell'artifizio delle situazioni, ve ne sono alcuni ne' quali essa dee averne la maggiore, a rischio che tutto languisca e diventi insopportabile.

(1)* Il piano drammatico di conceder tutto al dialogo ed all'azione pochissimo, ha indotto spesso Alfieri a trattenere lungamente in scena i suoi personaggi senza alcuno di quegli urgenti motivi, che soli possono rendere il dialogo interessante. Si risente di questo difetto il giudizio sullo stato di Virginia nella tragedia di questo nome, che si agita avanti Appio, e dove le maniere forensi sono esaurite al segno che Marco chiede un mallevadore: il consiglio di stato che Filippo convoca per giudicare della sorte del figlio: ognuno vede che un Re così assoluto come Filippo non ha che a pronunciare la morte di Carlo per che sia eseguita; l'artifizio ch'egli può porre in questa solennità è cosa troppo sottile per esser capita al teatro. Consimil censura fu fatta al consiglio convocato de Alfonso nell'Ines de Castro, per quanto avesse più appoggio nella verisimiglianza storica del soggetto. Il consiglio di guerra, e una discussione di tattica in Saul partecipano di tal difetto: del pari che un'adunanza del senato in Bruto secondo, e la discussion di un' accusa in Agide. Metastasio ha posta in scena nel suo Artaserse una discussione simile: ma in qual situazione sono i personaggi gli uni a riguardo degli altri in questa circostanza? Le visioni e le profezie di Lamorre in Maria Stuarda occupano inutilmente una gran parte del quinto atto. Le visioni e le profezie di Gioad in Atalia son sostenute da una maggior verisimiglianza drammatica che Racine ha saputo lor dare, e dalla magia di uno stile che colpisce la immaginazione e ci trasporta ove quella del personaggio s'inalza.

Tutti i soggetti, e tutte quelle parti di un soggetto, che per divenir teatrali, ed interessanti abbisognano di MACCHINISMO, o sia della intervenzione di una forza soprannaturale, esigono necessariamente un gran fondo d'invenzione, e di fantasia. Tali sono i soggetti, che non possono dispensarsi dai soccorsi della mitologia, o dell'ascendente teocratico (1).

(1)* Chi crede che la tragedia dee essere un'arida imitazione di un fatto storico qualunque, o la finzione di un avvenimento tal quale può accadere nel corso ordinario della vita, giudica della verisimiglianza drammatica con quello stesso criterio con cui si giudicherebbe della verisimiglianza storica riguardo allo stato delle idee degli uomini nel periodo di società in cui vive. Ma la Harpe avea molto sensatamente osservato che non si può giudicar della tragedia colle regole della società, vale a dire che questo componimento poetico ha un verosimile fino a un certo punto tutto suo, e che esso fa comparir tale alla imaginazione per quanto nol sia agli occhi della nuda ragione. Poco vale il rimproverare a Racine l'aver finto che l'amore di Fedra sia un effetto della collera celeste: bisogna vedere se nella condotta del suo dramma, e collo sviluppo de' suoi mezzi poetici egli abbia saputo dare a questa origine, ridicola invero se si ponga nel crocinolo della storica credibilità, l'effetto drammatico ch' egli ne volle trarre: e se questo effetto è sentito, se Fedra è interessante, un mezzo così poco filosofico è come ognun vede divenuto mercè il segreto dell'arte un mezzo sovranamente teatrale. I Greci impiegavano senza gran bisogno di artifizio l'ascendente della religione come mezzo drammatico, perchè lo stato delle idee dei loro contemporanei lo ammetteva facilmente. I moderni non possono impiegarlo che rendendolo drammaticalmente credibile con tutto ciò che la fantasia poetica ha di più poderoso per affascinare, e per farci di ragionatori senzienti. Ogni volta che un tal mezzo è reso nel piano del dramma credibile, esso è di un effetto prodigioso. La Atalia di Racine è ordita e condotta in modo che lo spettatore sensibile senz'altra discussione adora con Gioas il Dio che lo protegge, e s'inalza con Gioad fino a lui negli squarci sublimi che ne dipingono la maestà. Vi è nelle passioni umane una tendenza segreta a ammettere il soprannaturale e meraviglioso. Racine, Vol-

Recherà meraviglia ai conoscitori dell'arte il vedere come Alfieri, che non sviluppò mai, perchè nol volle, questo fondo d'immaginazione poetica, si sia avventurato a porre sulla scena un amore così difficile a trattarsi, e così pericoloso come quel di Mirra (1). Per rendere interessante e tragico un amore sì scandolosamente incestuoso, faceva d'uopo circondarlo di tutto ciò, che ha di più imponente, e di più sublime la mitologia. Bisognava determinar bene, e con mezzi capaci di affascinar la immaginazione, che l'amor di Mirra era di una

taire, Alfieri in alcuni tratti di Saul conoscevano bene questo lato debole della natura umana, e ne traevano profitto per estender la sfera de' drammatici sentimenti. Non vi sono anzi che i soggetti ne' quali il mirabile religioso è ammissibile che dian campo di sviluppare quella pompa teatrale, la di cui mancanza, come osserva il Sig. Arteaga, si fa spesso sentire in Alfieri, e che i conoscitori tanto ammirano in Atalia e in Semiramide. Del resto indicando rapidamente la linea che separa il verosimile storico dal drammatico, io non ho inteso di rendermi intelligibile ai dotti della dottrina delle poliantee. Ho inteso di additare ai giovani coltivatori dell'arte quanto i mezzi estesi ne siano, checchè ne dicano in contrario que' miserabili i quali credono di aver pronunciato un canone drammatico quando han detto che il vero Dio dee essere adorato ne' Tempj, e che i falsi Dei son personaggi falliti nel secolo in cui viviamo.

(1)* Prego coloro che nella mia critica altro non veddero che un attentato sacrilego contro la gloria di Alfieri, ad osservare come censurando la sua drammatica economia io ho sempre fino allo scrupolo rispettato il suo genio. La mancanza d'invenzione che è pur forza di distinguere nei suoi piani drammatici, è da me attribuita non a mancanza di poetica invenzione, ma a un sistema ch' egli erasi fatto sulla indole della tragedia. Non così giusti a suo riguardo furono alcuni dei suoi più zelanti ammiratori, che questo fondo di fantasia poetica gli negarono. Non so come in questa classe si ponesse l' altronde imparzialissimo autore della Memoria che ottenne l'*accessit*; *pag*, 22. *v*. 20.

necessità soprannaturale, l'effetto della collera di una divinità oltraggiata; allora questo amore sarebbe divenuto tanto più patetico, quanto più urtava le idee ricevute, e quanto meno era nel poter di Mirra di liberarsene. Ma qual forza di fantasia facea d'uopo impiegare per ottener questo effetto! L'incanto della penna di Racine era sol capace d'ottenerlo; ma egli avrebbe dovuto elevarsi al di sopra di quel che ei fu nella sua Fedra (1). Niun motivo sopra

(1)* Una opinione che tenderebbe a far uscir la tragedia dal rango de' componimenti poetici è quella che esige che lo stile non debba aver lusso perchè non urti nel lirico. Chi ha un poco meditato su questa difficilissima parte della ragion poetica dee a mio credere essersi persuaso che uno stile non si può distinguere da un altro per via di caratteristiche particolari che sia in facoltà nostra d'assegnarli anticipatamente considerandolo in se stesso, e astrazion fatta dal genio di chi il crea. Non è tanto la diversità del componimento quanto quella del genio poetico che forma la differenza dello stile, nè questa qualità su cui si è tanto parlato senza molto intendersi, che sola decide del destin de' poemi quando il gusto non è alterato da opinioni che nulla vi hanno che fare, potrà mai disgiungersi da quella sua origine. Vi è una pompa di stile tragico che non può confondersi con quella del lirico. In Racine e in Malherbe spicca un genio poetico oltre modo ricco; ma la ricchezza del primo non fa sì che il suo stile sia quel del secondo, e che possa tacciarsi perciò di aver portato nella tragedia lo stile dell'ode. Queste meschine distinzioni ad altro non servono che a palliare l'aridità di quello stile non lirico no, come il Sig. Bettinelli sensatamente avverte, ma non pur poetico, che si vorrebbe dare ai giovani Italiani come modello dello stil tragico. Dopo tutto ciò è inutile rispondere alla obiezione di que' melensi i quali dicono che la pompa dello stile svela il poeta nel personaggio drammatico. Il poeta all'incontro non si fa dimenticare che col mezzo di uno stile al sommo poetico e ricco. Egli allora si rende padrone della imginazione dell'uditore, e per un prodigio non capito che da chi è capace di conoscere il potere delle arti d'imitazione, il personaggio tragico escendo dalla sfera della

tutto doveasi accennare della collera della Divinità persecutrice di Mirra, e della sua famiglia (1). Gli Dei della antica Grecia godeano del privilegio di perseguitare, perchè il voleano, e ciò entrava molto nel fatalismo, da cui gli Dei medesimi dipendeano; qual motivo altronde potea essere proporzionale al mezzo della vendetta? Non una Cecri intorno a Ciniro, giacchè il di lei aspetto non può che rendere più detestabile l'amore di Mirra. Niun amore intorno a lei che potesse richiamare alla immaginazione

verisimiglianza naturale entra in quella della verisimiglianza drammatica. Una persona che parla in versi non è già più nella verità rigorosa delle cose: per renderla drammaticamente verisimile bisogna darle tutti gli ajuti della poesia: bisogna ch' ella parli la poesia la più imaginosa, la più armoniosa che il genere del componimento ammetta. Gli uomini di gusto che m'intendono sanno bene che non vi ha che quel che agisce potentemente sulle passioni e sulla fantasia che ci faccia dimenticare il vero, e ci trasporti nell' illusorio. O La Harpe! che accennasti sì bene l' influenza che lo stile incantator di Racine ebbe a render credibili e interessanti i sospiri di Fedra, che diresti tu di quelle anime losche de' dì nostri che pretendendo di misurare colle seste del vero assoluto il verosimil poetico, la cui sfera è tanto estesa quanto quella del genio, pronunciano che la pompa di stile fa sì che il poeta parli e non Fedra? No; un Italiano, un uomo nato nel paese il più poetico che la natura abbia prodotto dopo l'Attica, non potea proferire sì fatta bestemmia.

(1) * Racine non ha esposti i motivi della collera di Venere contro Fedra, facendole dire che questa Dea odia la discendenza del Sole perchè il Dio della luce la scuoprì in letto con Marte per uno spiraglio della finestra. Bisogna poco conoscere la natura dell' uomo e quella del dramma per asserire che la collera celeste perchè non sembri assurda dee esser presentata con un motivo. Rendete credibile nel piano del vostro dramma, e col vostro genio poetico l' ascendente della divinità, e non temete che stabilito che sia alcun si avvisi di chiamarla a un rendimento di conti.

dello spettatore la idea de' desiderj ch' egli ispira (1).

Alfieri che si piccava di ottener tutto dalla parola, e dal dialogo, ha preteso di aver trovato il mezzo di render Mirra teatrale col farla parlar sempre di una disgrazia ch' ella non nomina mai, tanto che la sua passione d'incestuosa diviene enigmatica. Questo piano drammatico, che non dà significato ai dolori di Mirra, rende estremamente nojoso, e qualche volta spregevole questo personaggio. Niuno sa indovinare le cagioni de' suoi vapori, delle sue convulsioni,

(1) Cecri parla incidentemente della collera di Venere: ne accenna un ben meschino motivo, e in quale stile! Alfieri maneggia questi mezzi d'invenzione troppo seccamente, e come se si trattasse d'indicare una cagione meramente naturale, o un fatto istorico. Con qual pompa di stile, e di fantasia Racine parla della collera di Venere in Fedra! Euriclea nutrice di Mirra giunge a portare il ridicolo in una parte sì delicata della invenzione.

„ La Dea sdegnava i voti miei: gl' incensi
„ Ardean a stento: in giù ritorto il fumo
„ Sopra il canuto mio capo cadeva.

* Dissi che una madre, e un' amante di Mirra sono una difettosa invenzione in questo soggetto; ed eccone le ragioni per chi poco conosce tali materie. Se l'amor di Mirra pel padre è tanto più detestabile quantochè ha dovuto vincere gli ostacoli del rispetto, e dell' amor filiale per lui, molto più il sarà se nel piano del dramma esso ha altresì dovuto superare questi sentimenti a riguardo della madre, convertendola in una rivale. Se questo medesimo amore è del pari detestabile per la idea che può far nascere de' desiderj che portano Mirra tra le braccia del padre, questa idea tanto più facilmente si affaccerà allo spirito dello spettatore quanto più frequenti sono nel piano del dramma le occasioni di parlare di matrimonio. Queste occasioni sono porte dal personaggio episodico di Pereo. Mirra non sdegna la di lui mano che perchè vuole quella del padre. Questo è ciò che fa supporre il piano d'Alfieri, e facendolo supporre rende il soggetto più diffettoso di quel che è in origine.

delle sue mancanze; siamo tentati di crederla più pazza, che appassionata.

Questa Mirra indica evidentemente, che Alfieri ebbe idee tutte sue del gioco delle passioni teatrali. Ella è la pietra del paragone del genio drammatico di questo scrittore. Alfieri credè che in questo soggetto tutto dovesse ridursi a mostrar sempre Mirra senza farle confessare il suo amore: questo non era trattare il soggetto, era saltarlo del tutto: non era un vincere la difficoltà, era un allontanarsene. La grande arte in questo soggetto dovea consister nel dipinger Mirra tanto più compassionevole, quanto più detestabile era il suo amore (1). Ed in fatti chi s' interessa per chi non indica la causa del suo rammarico?

„ Certo io non ho pietà senza ch' io sappia
„ La cagione del male, o chi si dolga

si potrebbe dire alla Mirra di Alfieri colla nutrice nell' Orbecche del Giraldi.

Il soggetto di Saul è circondato da difficoltà

(1) * Il fu Signor Arteaga, uno de' più ingegnosi ed eloquenti critici che siansi occupati in analizzare l' effetto delle drammatiche produzioni, credè già che il soggetto di Mirra non fosse da esporsi in teatro. Ammirator grandissimo come io sono degli scritti di quell' egregio Spagnolo non ho saputo però mai indurmi a credere convincenti le ragioni ch'egli adduce contro il soggetto, per quanto convincentissime mi sembrino quelle ch' egli accenna contro il piano di Alfieri. Non recherà meraviglia che forti della autorità di un critico sì valoroso, i detrattori della mia dissertazione abbiano gridato all'eresia udendo ciò che io di volo accenno sul modo di rendere interessante questo soggetto. Per provare che ciò potrebbe ottenersi senza urtar la morale farebbe duopo scrivere un intero trattato. A mia giustificazione serva per ora quel che di soggetti simili hanno scritto Sperone Speroni nella difesa della sua Canace, La Harpe mostrando come Racine ha saputo rendere Fedra interessante, e l'Abate *Du Bos, Reflex. critiq.* *vol.* 1. *sect.* 15.

grandi per renderlo interessante, e non vi ha che la immaginazione drammatica,' che situi le persone le une riguardo alle altre in modo da interessare. O bisogna dipinger Saul un Re sotto l'anatema celeste, e David un eletto da Dio in sua vece, ed allora il protagonista non è che un reprobo giustamente punito; tutto ciò entrando nella economia cognita delle punizioni divine, non ha nulla di tragico, e di commovente. O se si vuol fare di Saul un Re infelice, minacciato dalla elevazione di David, abbandonato da' proprj figlj, fa d' uopo alterare il fondo istorico del soggetto, e incorrere nell' empietà di mostrar David un ribelle ambizioso.

Questo soggetto non può mai divenir tragico, che fissando l' interesse sopra David, e adoprando Saul come mezzo, che aumenta i pericoli della situazione del protagonista. Bisogna allora adoprare tutto l' ascendente della teocrazia, circondarne David, e fulminarne Saulle.

Alfieri senz'altro piano fisso, che quello di lumeggiare le affezioni ipocondriche di Saul, ha interessato per lui, ed ha rovinato tutti gli altri caratteri. Abner non serve a riparare a questa ruina. Questo è un personaggio secondario, che non ha altra luce, che quella che gli viene da Saul: sarebbe esecrabile se Saul lo fosse; nol può essere perchè Saul non lo è. Micol ondeggia tra lo sposo, e il padre: ma nè il padre, nè lo sposo l' accarezzano tanto da rendere interessante la sua posizione. Gionata è l' ombra del corpo di David, e non ne è che l' ombra. David è il più maltrattato di ogni

altro: esso è poco legato all'azione: viene in scena per perdere fino la riputazione di bravo cantante, giacchè la sua arpa finisce col risvegliare le furie di Saul (1): egli piange con Micol, è divoto con Gionata, disserta di tattica con Abner: e fugge nel momento il più critico dell'azione senza che più nulla si sappia di lui.

Non essendosi bene impiegato l'ascendente teocratico, Achimelech è un personaggio necessariamente avvilito. Ma oltre il non essersi bene impiegato: si è anche fatto di tutto per distruggerlo. Achimelech non viene in scena, che per udir delle empietà contro il sacerdozio, e ciò che è più singolare, queste empietà sono poste in una luce sì artifiziosa, che taluno potrebbe per avventura perdonarle a Saul le in vece di rimproverargliele. Racine si è ben guardato di opporre a Gioad un nemico del sacerdozio. Il suo Mathan contrasta, e non distrugge l'ascendente teocratico del Sacerdote del vero Dio.

Quando anche un autore drammatico potesse dispensarsi da inventare situazioni, egli non lo potrebbe mai dal render teatrali quelle che dà il soggetto, e ch'egli impiega come parte di azione; che se screditando il primo artifizio non sapesse bene maneggiare il secondo, egli mostrerebbe o di screditare ciò che non può

(1) La subita esaltazione della collera di Saul in questo incontro, è, non v'ha dubbio, tratta dalle sacre pagine: ma questo non basta a giustificare una situazione male adoprata: bisognava innestar meglio all'azione questo incidente, se si volea che l'interesse, anzichè esserne distrutto, ne fosse viepiù aumentato.

possedere, o di esser tanto preoccupato dalla idea di dar tutto al dialogo, da aver perduto ogni più ovvio sentimento dell'effetto delle situazioni.

Una situazione, che dà il soggetto di Saulle è la riprova, che David offre della sua fedeltà, mostrando il lembo della veste reale da lui reciso in dosso al Re, mentre egli dormiva nella spelonca d'Engadda, e così mentre avea tutto il comodo di ucciderlo, se il volea. Alfieri ha portata questa situazione nel suo soggetto, ma avendo trascurata l'arte di innestare questo fatto all'azione ne ha formato un episodio poetico, e ridicolo.

La recisione di questo lembo è tanto antica nella tragedia di Alfieri, che David dee dire a Saul:

„ . . . . . Sovvienti
„ D' Engadda? Là dove tu me proscritto
„ Barbaramente *perseguivi a morte?*

ma Saul si accorse allora che il lembo del suo manto era stato reciso? Se se ne accorse, ed annesse importanza a questo fatto, bisognava consegnarlo alla esposizione, e fissarvi sopra l'attenzione dello spettatore, per rendere poi interessante la comparsa del lembo nelle mani di David. Se non se ne accorse, come può egli dopo sì lungo tempo menar buono a David tutto l'onore ch'egli si fa di aver presso di se questo lembo? Non potea chiunque altro averlo reciso nel suo guardaroba, e con una frode pietosa consegnato poi al giovine proscritto per riconciliarlo col suocero? E questa frode non dovea esser sospettata da Saul? Il Re avea egli sempre indosso il manto che lo cuopriva

in Engadda, per identificare il lembo presentato da David? Si replicherà che David è un personaggio incapace di mentire, e che la credibilità, che gli si deve salva la situazione da tutti questi inverosimili. Tale è al certo nella verità istorica, ma non lo è nella verisimiglianza drammatica della tragedia, e Saulle, che è quello che dee credergli più d'ogn'altro per sostener l'effetto del lembo, è anzi quello che dal poeta è dipinto il meno disposto a prestargli fede.

Resta adunque alla tragedia il solo carattere di Saul colle agitazioni dello spirito maligno, che lo pervade; ma questo spirito maligno tanto è credibile, quanto è bene impiegato l'ascendente teocratico, che lo dirige. Quindi Saul in Alfieri non è che un pazzo sublime: i suoi lamenti, i suoi delirj hanno tutte le bellezze della lirica poesia; ma trascurata la invenzione, che dovea porre tutto al suo luogo, fissar bene l'interesse, e tutto riportarvi, qual pregio drammatico hanno le bellezze poetiche, onde questa tragedia di Alfieri abonda sovra ogni altra (1)?

(1) Nel Bruto Primo avvi manifesta duplicità di azione. Al principio della tragedia tutto l'interesse è volto al buon esito de' mezzi, che vengono da Bruto e da Collatino impiegati per la espulsione de' Tarquinj: in seguito cambia d'oggetto, e consiste tutto nel vedere se attesa la congiura de' figli di Bruto vincerà nel suo cuore l'amor della patria, o quello di padre. Questa tragedia comprende una serie di avvenimenti, che, secondo il più discreto calcolo, richiedono il periodo di un anno per supporli accaduti con verisimiglianza, giacchè l'azione comincia dalla morte di Lucrezia, e termina col supplizio de' figli di Bruto. Con tuttociò, se ben se ne esamini ogni sua parte, si resterà sopresi come da un sì ricco fondo di

V.

DEL NUMERO DE' PERSONAGGI NELLA TRAGEDIA DI ALFIERI.

Sofocle avendo a dipingere in azione le disgrazie di Filottete abbandonato dalla inumanità de' Greci nella isola deserta di Lemno, e le astuzie di Ulisse per ottenerne le frecce di Ercole, avea il mezzo di fare una tragedia con due soli personaggi; pure egli vi ammesse un

istoria Alfieri abbia tratto pochissimo interesse per la tragedia, e che il dialogo non abbia quasi giammai un ben urgente motivo nell' azione.

* Credono alcuni che l'azione del Bruto Primo sia la fondazione della repubblica romana, e che perciò io abbia preso un granchio ravvisandovi duplicità. Se così fosse, il dramma potrebbe comprendere senza ledere la unità dell' azione tutti gli avvenimenti di Roma dalla espulsion de' Tarquinj fino alla presa di Veja, epoca in cui gli storici fissano il definitivo stabilimento della pubblica libertà. Vi sarebbe anche un mezzo più comodo per far sì che tutte le tragedie scritte e da scriversi avessero un' unità di azione non ostante la diversità de' soggetti: basterebbe intitolarle tutte: *gli affari di questo mondo*.

Da quel che ho detto sulla natura dell'azione drammatica rileverà ciascuno che la condotta di un avvenimento qualunque sulla scena non può dispensarsi mai dall' inventare ciò che allontanandolo dalla verità storica, povera sempre di per sè troppo per produrre l'interesse teatrale, è destinato a fornirlo degli ajuti della verisimiglianza drammatica, il cui segreto è solo capace di produrre questo interesse. In generale Alfieri disprezzò questi mezzi di invenzione, e occupato unicamente a riempire le sue azioni del soggetto, onde la originalità del suo genere più luminosa spiccasse, non solo non si permise episodj, nel che gran lode si merita, ma si guardò inoltre per quanto a me sembra dal modificare il soggetto medesimo ai bisogni della illusion teatrale. Semplici, vigorose, di una nudità

Neoptolemo, un coro senza di cui non vi era tragedia in Grecia, un mercante, o nuncio, e una Divinità per lo scioglimento. Se si avesse a porre in azione l'avventura di Robinson Crusoe abbandonato in un' isola deserta alla imboccatura dell'Oronoquo, converrebbe fare una tragedia di un soliloquio, a costo d' impiegare come attore il suo pappagallo (1).

che tutto scuopre il genio suo poderoso son le migliori tra le sue tragedie, ma alla mancanza dell' arte sopraindicata deesi attribuire a mio credere ciò che esse hanno di confinante colla *secchezza*, e con la soverchia uniformità, difetto loro obbiettato dall'Arteaga, e da lui medesimo in parte riconosciuto. I lavori sistematici derivando da un principio ch' essi hanno comune, presso a poco si rassembrano. Le sole opere della imaginazione hanno la varietà che è l' alimento del gusto. Alfieri ha la gloria di aver mostrato come un genio superiore può caminar coraggioso in mezzo agli ostacoli di cui egli medesimo si è circondato per adoprar viepiù la sua forza: come con poco tela, conforme l' immortal Cesarotti lodollo, e a forza di soli discorsi ordir si possa una tragedia, mirabile al certo, interessante non so, ove l' incanto dello stile non venga in soccorso della mancanza dell' azione, e dove la natura del soggetto, come qualche volta accade, non sia tale da interessar per se stessa: ma dubiterò poi sempre che le grandi risorse spiegate da Alfieri in questa rigida economia drammatica, se danno un' alta idea del genio dell' autore, possano anco autorizzare a proporla come modello: se più utilità o svantaggio ne deriverebbe all' arte adottandola: se spingendo sempre la tragedia al semplice, e al grande non si corra rischio di farla urtare nell'arido, e nell' esagerato: se dichiarando la guerra ai mezzi inesauribili del verosimil drammatico col pretesto di avvicinarla di più al vero assoluto, non sia da temersi che cessando di essere un lavoro poetico divenga un lavoro storico posto in azione.

(1) Dopochè Rousseau ha tanto encomiato questo Romanzo non sembra disdicevole il citarlo in un' accademica dissertazione. Tutti sanno che Daniele di Foe lo trasse dal vero, e vi dipinse la sventura dello Scozzese Selkirk abbandonato dal barbaro Capitano Roggers nella isola deserta di Juan Fernandez. *Pauw, Recherch. sur les Americains.*

Ma la scarsezza dei personaggi, quando è voluta dal soggetto, non fa sentire il vuoto che essa produce, giacchè questa mancanza è anzi in soggetti simili, come nel Filottete, un mezzo principal d'interesse. Questo vuoto può solo sentirsi in quei soggetti, che di natura loro ammettono un numero grande di personaggi. Chi soffrirebbe nella Ifigenia in Aulide in mezzo a un campo di guerrieri, e de' primi eroi della Grecia di non sentir parlare che la vittima, e il sacerdote che dee immolarla?

Il piano drammatico di Alfieri tendendo a ridurre ogni mezzo di azione al solo soggetto, e la unità alla nullità, piano più speculativo, che teatrale, lo ha necessariamente portato a non porre sulla scena altri personaggi che quelli, che il nudo soggetto chiedea. Non ha dubbio, che nel rigor metafisico della regola ogni personaggio, che non agisce immediatamente nel soggetto è episodico, e strettamente parlando non necessario. Ma la unità dell'azione, vuolsi ripetere, non è una unità intellettuale, ma una unità sentimentale, e dove un personaggio non devii l'interesse dall'azione primaria, ma vi cooperi benchè in una maniera subalterna, non potrà dirsi episodico mai; e se l'orgoglio metafisico lo rigetta, i bisogni del core, e il segreto d'interessare lo rivendicheranno altamente all'arte, e al teatro.

Se si volesse portare il rigor metafisico della regola fin dove la speculazione può trarlo, bisognerebbe ridurre i personaggi del dramma a quelli soltanto che producono l'azion finale del soggetto. In Filippo basterebbero questo Re, Isabella, Carlo: in Polinice, i due fratelli

nemici: in Virginia, Appio, Virginio, e la figlia: in Oreste, il Protagonista, Egisto, e Clitennestra; e così del restante. Ma l'azion finale non è la sola, che entrar debba in un piano drammatico, a menochè non si voglia ridurre la tragedia a una voce che grida nel deserto. Vi ha l'azione continua, che è l'urto delle cause e degli ostacoli, che spingono, e ritardano lo scioglimento; e dall'arte di ben combinare questa azione continua, che Alfieri non ha voluto conoscere, dipende quella d'interessare (1).

Or se l'azione finale non esige che i personaggi, che il soggetto rigorosamente dà, l'azione continua vuole altri personaggi che s'impiegano come mezzi ad accelerare, o a sospendere il fin del soggetto. Nei teatri ove la immaginazione non fu regolata dal verisimile, il numero de' personaggi divenne eccessivo. Nella Cleopatra di Shakespeare se ne contano fino a trenta. Donna Urraca nel Cid, Aricia in Fedra servono di diversione più che di mezzo all'andamento dell'azion principale. Ma se la immaginazione per volere interessar troppo ha qualche volta nociuto all'interesse, non bisogna atterrar l'uso per distrugger l'abuso, e far la guerra ai mezzi d'invenzione, perchè qualche volta si è troppo inventato.

I personaggi subalterni se non servono come mezzi per operar de' contrasti nelle passioni che accelerano lo scioglimento, servono per con-

(1) * Giovani artisti, che aspirate a darci nella tragedia un componimento interessante non un componimento straordinario, leggete il Bajazet di Racine: esaminate il personaggio di Acomat, e dite poi se la poetica immaginazione può fare di un personaggio accessorio un personaggio originale ed operante nel dramma.

durre con maggior verisimiglianza le situazioni de' personaggi principali, onde nascono questi contrasti: servono in certo modo come di cemento alle diverse parti dell'azione continua, senza di che non potrebbe mai esser ben fabbricata dalla immaginazione la più amica del verisimile; rendono più naturale la sceneggiatura, e crescon motivi al movimento dei personaggi primarj.

Alfieri, che ha pure impiegati talvolta personaggi episodici, come Perez, e Leonardo in Filippo, Argia in Antigone, e Pereo in Mirra, ha portato in modo inesorabile la falce della riforma sopra ogni razza di personaggi subalterni. Certochè se alcun piano drammatico potea render inutili i confidenti, le seguaci, i cortigiani, quello di Alfieri ne era solo capace. Avendone bandito ogni mezzo di azione, tutto avendo accordato all'eloquio de' suoi personaggi, egli li avea posti in uno stato d'immobilità tale, che rendea inutile ogni estrinseca relazione. La forza della parola, di cui egli era sì geloso, non permetteva altronde, che si facessero parlare nella sua tragedia, che quelli, cui supponevansi altezza, e caldezza di animo.

L'abuso dei personaggi confidenziali avea fatto degenerare talvolta la tragedia francese in una commedia nobilmente scritta. I Greci aveano incaricati i loro nuncj, le loro nutrici di racconti importanti. Ma il sagace discernimento di Voltaire, e il tatto squisito, ch'egli portava su tutte le finezze dell'arte, lo impegnarono a dilungarsi dall' abuso della scena francese, e dal pericolo della greca. Vuolsi pur

convenire che egli abbia in qualche parte largheggiato in ammettere simili personaggi. Ma la ricchezza, e la verisimiglianza d'invenzione, che rendono tanto sicuro l'effetto delle sue tragedie doveano far usar grazia a questo compenso, e l'esempio di un si grande maestro nell'arte dovea persuadere a chi cerca nella imitazione teatrale la commozione del cuore, e non i piani speculativi, che l'uso di questi personaggi, mezzo basso per l'orgoglio metafisico, che aspira alla perfezione, era mezzo drammatico per gli animi moderati, che cercano il piacere annesso alle arti di imitazione.

Non ostante l'apparente consonanza della riforma de' personaggi confidenziali co' piani drammatici di Alfieri, non ostante che alcuni spiriti difficili per tutto ciò, che è nella natura, e indulgentissimi per tutto quel che sembra ridurla a una regolarità matematica, abbiano encomiato si fatta riforma, come il capo d'opera della drammatica perfezione, non ravvisando che in questo aspetto, come in molti altri, la tragedia di Alfieri ha l'aria di una donna investita di tutto l'orgoglio della sua nascita, che sembra temere di avvilirsi gettando uno sguardo sopra persone di un rango inferiore, non ostante tutto questo, oltre il difetto essenziale annesso a questa riforma, che è quello di rendere impraticabili tutti i mezzi d'invenzione, e di ridurre la tragedia a un colloquio, ella ne ha de' non meno essenziali nei piani stessi drammatici di Alfieri, che l'ha con tanta compiacenza introdotta. Questi difetti sono la oscurità, cui essa necessitò alcune parti importanti della tragedia, la perdita di alcuni

di quei medesimi pochi mezzi d'interesse, che sono restati al dramma di Alfieri, la costante inverisimiglianza della sceneggiatura.

La esposizione è una delle essenziali parti della tragedia: essa dee fissare l'attenzione dello spettatore al luogo della scena, e al soggetto:

„ Que de les premiers vers l'action preparée
„ Sans peine du sujet applanisse l'entrée.

La naturalezza, e la chiarezza ne sono perciò i requisiti indispensabili. Nella parte espositiva del dramma, che è nell'azione in quanto è necessaria allo spettatore, bisogna indispensabilmente presentare i personaggi senza situazione. Sia perchè è raro di trovare un soggetto, in cui l'antefatto è si recente, o si grande da innestarlo all' azione: sia perchè ponendo il personaggio in una situazione relativa al soggetto è estremamente difficile, che il suo dialogo possa piegarsi a percorrere le parti tutte dell' antefatto con chiarezza, e con verisimiglianza, la vera posizione del personaggio, che espone è relativa a chi dee ascoltarlo, e non al soggetto (1). Bisogna in tal caso, che la invenzione trovi un partito di mezzo per non voltar troppo il personaggio o al soggetto, o agli spettatori; questo partito mezzano è l'uso dei personaggi subalterni. Ogni produzione, sia dell'arte, sia della natura, ha le sue superfluità in faccia allo spirito speculativo, ma queste superfluità son mezzi di abbellimento, per chi sa

(1) *Questa verità si fa manifestamente sentire ne' mezzi di esposizione adoprati nella infanzia dell' arte. Il prologo degli antichi era il mezzo con cui essi si traevan d' impaccio dalla difficoltà di far della esposizione una parte della azione drammatica.

sentirne le convenienze col resto dell' opera. Fatto è che le più belle esposizioni del teatro francese, quelle della morte di Pompeo, di Otone, di Bajazet, di Zaira sono eseguite tutte coll'ajuto di personaggi subalterni; e io domanderò ai signori della riforma, se le bellezze di queste esposizioni avranno la forza di scampare all'anatema sotto cui essi han posti i confidenti, e i seguaci.

Il bello nelle arti imitative non dipende dal superare delle difficoltà, ma dall' emozioni ch' esse si propongono di risvegliare. Alfieri si è circondato di difficoltà, e si è applaudito di averle superate; ma era pur necessario persuadersi che una difficoltà superata non interessa che nei ballerini di corda; in oltre queste difficoltà non vengono mai superate senza pregiudicare allo scopo vero dell' arte. Le esposizioni, per esempio, di Alfieri, se si prescinda da quelle tragedie, nelle quali sono esse fatte da personaggi primarj sì, ma aventi tra loro una situazione confidenziale, come in Timoleone, e nella Congiura de' Pazzi, o non si tratti di antefatto innestato all'azione, come nel Bruto primo, o di soggetti per sè stessi già noti, queste esposizioni peccano, generalmente parlando, o d' inverisimiglianza, o d'oscurità. Peccano d' inverisimiglianza, allorchè egli si serve de' monologhi come in Filippo, in Antigone, in Agamennone, in Oreste, in Merope, in Saul, in Sofonisba: peccano di oscurità, quando il personaggio primario è in situazione col soggetto (1), e specialmente quan-

(1) * Dico essere un personaggio in situazione col soggetto quando egli è presentato all'aprir della scena in faccia a quel personaggio parimente primario a riguardo di

do l'antefatto non è abbastanza cognito, perchè pochi tratti servano per ridurlo alla memoria dello spettatore. In Rosmunda, e in Maria Stuarda questo difetto di oscurità nella esposizione si fa vistosamente sentire: non vi è avvertita neppur quella regola essenziale del dramma, che niun personaggio venga in scena senza esser prima ben annunziato, e ben conosciuto. Almachilde è sposo di Rosmunda, ma ciò non si sa che incidentemente, e da lui medesimo dopo che è già venuto in scena, ed ha molto parlato. Ormundo comparisce senza che se ne sappia il nome, non che se egli è un ambasciatore della Regina Elisabetta. Lamorre non è conosciuto a nome, e come prete protestante, che nel decorso della tragedia (1).

cui il soggetto lo dà animato dalla passione che dee produrre lo scioglimento. Tal è la situazione di Maria con Lamorre, di Rosmunda con Romilda. Blair avea già riflettuto che non tutti i soggetti permettono una esposizione viva in un tempo e chiara abbastanza. *Blair, on Rethoric and belles Lettr. v.* 3. *pag.* 302.

(1) * I protestanti (sebbene non ancor puritani) ebbero cotal parte ne' pubblici affari del regno di Maria, e questa loro influenza entra tanto nel piano del dramma, che per farla ben sentire bisognava in una più ricca esposizione delineare il quadro dello stato di que' settarj in Scozia al momento dell'azione, mostrare in una maniera più determinata e più sensibile le loro relazioni con Elisabetta, dare una idea delle lor brighe e de' loro successi, non menochè dell' ascendente che sulla opinion pubblica si eran preso. Con questo sol mezzo si dà una fisionomia propria a un soggetto drammatico, si precisan bene i caratteri dei diversi personaggi che debbono essere sviluppati, e si gettano le basi dell'interesse che eccitar debbono. Ogni conoscitore imparziale dovrà confessare che l' esposizioni di Alfieri se son qualche volta rapide, concise, espresse in pochi ed energici tratti per quel che serve alla sola notizia del soggetto, mancano però quasi sempre di quello sviluppo

La riforma de' personaggi subalterni toglie il mezzo di bene sviluppare i caratteri, parte di azione, in cui Alfieri è stato sì geloso di primeggiare. Non è sempre lecito ai personaggi primarj di svilupparsi tutti intieri, almeno in tutti i versi co' personaggi co' quali hanno una situazione dal soggetto. I personaggi subalterni servono allora a render verisimili quelli sfoghi, ne' quali gli eroi del dramma aprono il loro cuore, e che tanto contribuiscono al teatrale interesse. Senza le confidenze che Fedra fa a Eenone, Radamisto a Jerone, Orosmano a Corasmino, questi personaggi sarebbero sì interessanti, e sì ben maneggiati, come il sono?

Ma il capitale difetto, che è annesso all'esilio indefinito de' personaggi subalterni nella tragedia è la inverisimiglianza dello seneggiamento, e quella ancor più vistosa di porre in bocca di alcuni personaggi ciò che assolutamente al lor carattere disconviene. Quindi la frequenza di questa inverisimiglianza nelle tragedie di Alfieri: quindi la venuta, e la partenza dei personaggi mal motivata, lo che troppo in lungo trarrebbe il dimostrare partitamente(1): quin-

che prepara l'attenzione, e che delinea con colori proprj questo soggetto più alla immaginazion che allo spirito. Una delle più belle esposizioni di Alfieri, eseguita però con un personaggio confidenziale, è quella di Ottavia, benchè nel resto a me sembri che quella tragedia mal corrisponda a un sì felice principio.

(1) * Con quattro personaggi, dice sensatamente l'autore della Memoria che ottenne l'*accessit*, *pag.* 27., la seneggiatura riesce sempre stiracchiata giacchè, bisogna con troppa frequenza far comparire e sparire dalla scena questi pochi interlocutori, piuttosto per il comando del poeta che per precisa necessità.

di la inverisimiglianza di veder giungere una Argia giovine sposa, e bella, sola avventuratasi a traversare di notte un campo di nemici, le vigili custodie delle porte, e della reggia di Tebe; cosicchè dire se le potrebbe:

„ Nè tu, sendo fanciulla adorna e bella,
„ In sul primo fiorir degli anni tuoi,
„ Pensi quel che si sia l'andar soletta
„ Per questi boschi in le nemiche squadre
„ U' qualch'altro ladron trovar potresti,
„ Il qual dell' onor tuo potria privarti,
„ Ovver legata al vincitor menarte,
„ Che certamente ti faria morire.

Quindi la inverisimiglianza, che essendo Antigone tratta avanti Creonte dalle sue guardie, niuno annunzj la cagione del suo arresto; e che in Maria Stuarda un ambasciatore d'Inghilterra entri liberamente senza essere o annunziato, o preceduto ne' quartieri della Regina; e che in Bruto secondo, in Ottavia, in Agide, un Antonio, un Seneca, un Anfare sieno impiegati a portare le ambasciate da un personaggio all'altro; e che una Sofonisba vada sola aggirandosi nel campo romano da una tenda all' altra; e che in Virginia due donne romane nel tempo della lor più rigida schiavitù, e del più severo costume si trattengano a parlare tranquillamente nella piazza pubblica, per far dire dalla madre alla figlia che il suo amante:

„ . . . . . Oggi, s'ei t'ama,
„ Forse alcun dolce ai tanti amari tuoi
„ Mescer potrà,

che il padre

„ . . . . . Scrive
„ Dal campo, e affretta le tue nozze ei stesso.

Quindi l'inverisimile di vedere in Merope, come il solo Polidoro dopo un giorno di tempo,

e nelle tenebre della nottè sopra una pubblica via che conduce a Messene trova il cinto prezioso che avea indosso Egisto, e che lasciò intriso nel sangue dell'incognito da lui ucciso, mentre tanti altri poteano prima di lui aver raccolta cosa di tal valore; e l'inverisimile ancor più mostruoso, che quel Polidoro istesso che l'ultimo esser dovea a creder la morte del giovane Cresfonte, che dovea prima da uom savio sincerarsi del vero, e che nella peggiore ipotesi dovea almeno per riguardo a Merope differire di annunciarle la morte di un figlio, di cui in ultimo era egli il sol debitore, sia appunto quello che a lei annuncia tal morte; quindi il vedersi un Egisto accusato di omicidio, e destinato al supplizio lasciato liberamente vagare nella reggia senza custode: quindi una madre, e una moglie di Agide, che a lor posta liberamente entrano nella carcere di stato, ove egli è gelosamente custodito: quindi l'udirsi arrogantemente piatire le figlie colle madri, ed entrare in discussioni, che al rispetto filiale, e alla decenza materna disconvengono, dicendo Giocasta alla figlia:

„ . . . . . e a te pur vita
„ L'incesto diè . . . . . .

e la figlia rinfacciandole dal suo canto:

„ . . . . . Edippo è nome
„ Tal, che a disfar suoi figli per se basta;
„ Noi, figli rei già dal materno fianco;
„ Noi, dannati gran tempo anzi che nati . . . .

e l'udirsi Elettra rimproverare alla madre le infedeltà contro Agamennone commesse:

„ . . . . . Avessi
„ Penetrato il tuo core io sola almeno!
„ Ma, nol sai tu, che di chi regna ai moti

„ Veglian maligni, intenti, invidi quanti
„ Gli stan più in atto riverente intorno?
„ Ormai tu sola il mormorar del volgo
„ Non odi, e credi che ad ogni uom nascoso
„ Sia ciò che mal nascondi, e che a te sola
„ Dir non si ardisce. — Amor ti acceca.

ed indi:

„ . . . . . ma il Signor tuo
„ Mio genitor tradito esser non merta,
„ Nè il soffrirà;

e ciò che è ancor più scandoloso il sentir Clitennestra confessare le sue fiamme per Egisto alla figlia, dirle di desiderare che Agamennone più non viva, che Egisto sarebbe buon patrigno, se Agamennone più non vivesse; concepire, ed accennarle il timore che ella abbia svelate al padre le sue infedeltà e gli amori suoi (1).

(1) * Tutti ammirano giustamente le bellezze di dialogo che Alfieri ha sparse nel quinto atto del suo Agamennone: ma se si rifletta alla inverisimiglianza su cui tutta riposa la catastrofe di questa tragedia difficilmente si prenderà alle arti di Egisto e ai contrasti che agitano il cuore di Clitennestra, quell' interesse che dee pur risvegliare uno dei più grandi delitti che la scena conosca. Il progetto di uccidere Agamennone non può esser verisimile nè in Egisto nè in Clitennestra, almeno che non si supponga tramata già una rivoluzione in Argo che ne assicuri la impunità e il successo. Quindi Eschilo fin dalla prima scena della sua tragedia sul soggetto medesimo induce un soldato incaricato di esplorare i fuochi precursori del ritorno del Re, il quale fa presentire agli spettatori che la Regina ha preparata in Argo una trista accoglienza al marito. Egli parla di una fazione che vuole la morte del Re, fazione che protegge benissimo la verisimiglianza della catastrofe. Nell' Agamennone di Alfieri nulla di questo si dice: sembra anzi che il Re abbia della popolarità. Egisto, che è pur dipinto qual più accorto e destro malvagio, è affatto isolato in Argo: non vi ha amici nè fautori, e ciò non pertanto non è me che al primo grido della morte del Re, al primo mo-

Quindi la frequenza grandissima de' monologhi, su' quali non tutti ammetter vorranno l'apologia, che Alfieri ne ha fatta, trovandosene fino in sette in Oreste. Quindi quelle frequenti apostrofi alle tenebre, alla notte, alle mura, alle ombre, a se stessi. Apostrofi simili son tollerabili in una situazione violenta, ma sempre brevissime; si sa che la imaginazione alterata si attacca a tutto, e si riconosce al disordine delle idee il delirio della passione. L' apostrofe di Orosmano nella situazione di animo in cui si trova è tragica in sommo grado.

mento di disinganno di Clitennestra tutto si volga alla sua ruina: egli conduce i preparativi dell' attentato come se gli Argivi tutti dovessero applaudire al colpo ch' ei sollecita. Tutto questo fa sì che i sentimenti che la catastrofe dee eccitare partecipano della incertezza in cui Alfieri lascia la situazione de' due delinquenti. Il modo con cui questa catastrofe è eseguita non è più verisimile. Egisto esiliato, espulso, aborrito da Agamennone, che ha risvegliati presentimenti funesti in Elettra, conosciuto da tutti qual nemico degli Atridi, ardisce penetrare in ora notturna fin d'appresso alla stanza ove Agamennone giace, nè vi si avvicina soltanto ma là imprende a indurre Clitennestra a immergere un pugnale nel seno al marito. Vuolsi supporre che Agamennone stanco dal viaggio dormisse sonno profondo. Ma, una sola sentinella, un sol seguace del Re non poteano sorprendere i cospiratori e decidere della perdita di Egisto? Questa idea non può a meno di affacciarsi allo spirito dello spettatore, e scemando il pericolo di Agamennone scema l'effetto della situazione. Si dirà che tutte queste inverisimiglianze debbono attribuirsi piuttosto alla catena della locale unità che alla riforma de' personaggi subalterni. Io le credo conseguenze di ambedue queste difficoltà. Or perchè se una sceneggiatura verisimile è sì difficile a combinarsi, spoglierem noi la tragedia dei pochi mezzi che pur le restano per farlo, dopo che la perdita della prospettiva teatrale ci ha privi di quei maggiori ajuti di cui per sceneggiare con verisimiglianza gli antichi godevano?

„ . . . . . O nuit ! nuit effroyable !
„ Peux tu prêter ton voile à des parils forfaits ?
„ Zaire ! l'infidele ! . . . Après tant de bienfaits !

Ma che Isabella, che Elettra, che Merope, le quali sono da tanto tempo nella situazione di animo, in cui il Poeta le presenta, si rivolgano l'una alle passioni che l'agitano, l'altra alla notte, l'altra a se stessa, e al suo defonto marito; che Argia in un momento, in cui ha tutto l'impegno di non scuoprirsi si dica a alta voce, che ella è in Tebe, e che lasciò spedato per via il suo fedel Menete: che Carlo il quale aspetta un abboccamento colla donna, ch'egli ama faccia delle allusioni sul bujo della notte, che lo circonda, dicendo:

„ Tenebre, o voi del chiaro dì più assai
„ Convenienti a questa orribil reggia:

che Egisto tutto lieto di aver finalmente indotto Clitennestra a uccidere il marito, avendo tutto l'interesse a tacersi, perchè alcuno non venga a frastornare il colpo, dica liricamente:

„ Esci Tieste dal profondo Averno,

e continui l'apostrofe per tredici versi fino a soggiungere:

„ Meco l' orecchio attentamente porgi, ec.

che David dopo un lungo viaggio, e penoso fatto sulle rupi della Palestina abbia la voglia d'intimare alla notte che se ne parta:

„ Notte, su tosto all' almo sole il campo
„ Cedi ec:

che Rosmunda dopo una salma d'ingiurie proferite contro Almachilde, dopo aver convenuto che partita Romilda, e restata col marito infedele:

„ Libero al dir m'è alfin concesso il campo,

resti pur sempre sola sulla scena per indirizzare il discorso alla GELOSA RABBIA, al SUPERBO SDEGNO, ai MISTI AFFETTI, e congedandoli tutti chiami indietro la vendetta:

„ . . . . . Tu sola
„ Riedi o vendetta, riedi, e me riempi
„ *Tutta di tutto* il Nume tuo; s' io sempre
„ Per prima, e sola Deità mia t' ebbi.

tutte queste cose che potrebbero aver il lor posto nel melodramma, repugnano alla indole della tragedia, ove si richiede più verità, e dove, conforme è stato già avvertito, per poco buon senso che si abbia, ognun si accorge che non sono i personaggi che parlano, ma che è il poeta, il quale mette nella lor bocca delle figure rettoriche (1). In una parola senza torre in nulla al rispetto dovuto al genio di Alfieri, ma pel solo bene dell' arte, giova riflettere, che i personaggi subalterni sono nella natura delle cose, e in quella della imitazion teatrale; ma che persone le quali parlano sole senza necessità, che partono, e vengono senza motivo, che dimenticano ne' loro discorsi la convenienza della lor posizione, non esistono che allo spedal de' dementi (2).

(1) * Non so come possa difendersi la verisimiglianza del monologo di Tigellino in Ottavia. Il carattere di costui è abbastanza per se abominevole, e i mezzi per svilupparlo nel decorso dell'azione sono assai frequenti per dispensare dal far dire a un uomo ciò che il più iniquo ribaldo non ha mai detto a se stesso: - Io son di tal tempra da dare al mio sovrano ogni impulso al male oprare, e porgli ogni freno a oprar bene. - E molto meno so come possa giustificarsi quel di Neroue alla scena quinta dell' atto secondo, in cui si duole che esista uom più di lui scelerato.

(2) Indizio sicuro, che Alfieri diminuendo il numero de' personaggi cercava lo straordinario, e non l' effetto

VI.

DE' CARATTERI NELLA TRAGEDIA DI ALFIERI.

I caratteri nella tragedia sono la inclinazione dominante delle passioni del personaggio, e la suscettibilità di queste passioni a mostrarsi in ogni incontro in un grado elevato. Le passioni sono l'opera della natura, e non dell'arte: quindi la pittura de' caratteri che è in un

drammatico è la sua teoria *de' personaggi invisibili*. Egli ci promette seriamente che questa nuova teoria ben maneggiata avrebbe potuto servir molto all'effetto teatrale. *Op. Vol.* 5. *pag.* 325. Ma egli giudicava di questo effetto dalla sua camera, e su quel che da lui chiamasi *semplice dato dell' arte. Ibid. pag.* 329.

* Determinare con maggior precisione la influenza che la riforma indefinita de' personaggi secondarj e de' confidenti ha avuto in dare al dramma di Alfieri una fisionomia tutta sua, e i rapporti che esistono tra questa ardita riforma e i principali difetti della sua economia drammatica, opra sarebbe sommamente utile all' arte. Io mi limiterò ad osservare che questa riforma ha dato all' autore il campo di sviluppare il sistema suo favorito sulla indole della tragedia, avendola egli sempre riguardata, non come un componimento il di cui sublime dee consistere nel patetico, ma in certa severità piuttosto, in certa forza e grandezza di, cui è difficile formarsi idea senza udir lui medesimo parlarne (e ne parlò pur anco all' ombra di Carlo I in fronte al suo Agide) o darne l' esempio nel dramma. Questa novità se ha il pregio di averci abituati a riguardar con disprezzo que' tanti confidenti, que' tanti inutili episodici personaggi che spesso deturpano e avviliscono la tragedia francese, ha dall' altro lato il difetto di aver comunicato alla tragedia di Alfieri quell' aria di tensione e di sforzo che si fa spesso in essa sentire, di aver cagionati que' vuoti, e que' ristagni dirò così di condotta che ci fanno talvolta incontrar delle scene di mero dialogo. Le catastrofi e le situazioni importanti come quelle che esigono più il movimento che l'eloquio de' personaggi, e questo movimento vuol

tempo la più ricca, e la più difficile parte della imitazione teatrale, esige per il lato dell' interesse una imaginazione viva, e un sentimento squisito dell' effetto de' mezzi drammatici.

In vano col pretesto di correr dietro al perfetto, e al grande si presenterebbe ne' caratteri l'ideale, e il gigantesco. Niuno s' interesserà mai per gli enti di ragione, e per i giganti. Pochi hanno posto mente a un requisito di circostanza, che i caratteri qualche volta debbono avere per esser drammatici. Il gioco della

sempre un motivo ben cognito, pongono più di ogni altra parte del dramma di Alfieri allo scoperto i difetti di tal novità. Ed è cosa degna di osservazione che quell' uomo istesso che per non urtar nel difetto dell' uso soverchio dei personaggi subalterni rimproverato ai tragici a lui anteriori, non volea in certo modo sulla scena altro che l'anima e la parola di quelli che direttamente nel soggetto influiscono, abbia poi col porre costantemente le catastrofi in azione adottata una economia drammatica che più di ogni altra esige l' ajuto de' personaggi subalterni, adottando anche in ciò il metodo contrario a quello di chi avea più messi in opera personaggi simili. Da tutto questo potrebbe arguirsi che il progetto non tanto di render vie più semplice la tragedia quanto quello di farne un componimento singolare inducesse Alfieri ad adottare sì fatte novità. Valendosi de' soli personaggi che direttamente influiscono nell' azione, Alfieri non solo ha tolto alla tragedia i mezzi della drammatica verisimiglianza togliendole quelli de' contrapposti, della gradazion delle tinte, della più naturale tessitura del nodo drammatico, e della maggior connessione dello sceneggiamento, ma l'ha fatta inoltre discendere al di sotto della verisimiglianza rigorosamente naturale, dandole ben spesso un verisimile arbitrario, e forzato. Corneille sedotto dalla imitazione degli Spagnoli forzò le verisimiglianze per inventar troppo: Alfieri sedotto dal suo spirito di riforma le forzò per non inventare. Che se io noto i difetti di tal novità non è ch' io non ne ammiri il coraggio; ma ripeterò sempre che non bisogna confondere i sentimenti proprj della tragedia con quelli che i lavori del genio ispirano, qualunque pur sia lo scopo che si prefiggono.

illusione che consiste nel trasportarsi, che lo spettator fa nell'attore, e che è la base dell'interesse, si sostiene sempre sopra una certa somiglianza di sentimenti, che dee esistere tra le persone che ascoltano, e i personaggi che agiscono, tanto che il modo di sentire del personaggio drammatico, non solo non dee di troppo dilungarsi dalla maniera naturale, con cui gli uomini tutti sentono, ma nemmeno dalla maniera, con cui sente il pubblico, a cui questo personaggio dee essere presentato (1). Al-

(1) * Il dramma dee contribuire a perfezionar la morale pubblica non a pervertirla. Questo è un principio troppo noto perchè vi sia bisogno di avvertire, che ciò che qui si dice, dee intendersi conciliabilmente con esso. Interessate, dicea Voltaire, egli è il dover del poeta: rendete la virtù rispettabile è questo il dovere di ogni uomo. Ma vi sono certe virtù e certe qualità non di tutti i tempi e di tutti i luoghi, cosicchè esponendole in teatro non si ottiene nè lo scopo morale nè il sentimentale della tragedia. I sacrifizj di Temistocle e di Regolo per la patria son virtù che interesseranno qualsisia popolo, ancorchè niuno individuo vi sia che messo alla prova fosse capace di fare altrettanto. Un uomo che sacrifica il proprio interesse a quello del suo paese presenterà sempre un quadro non solo ammirabile ma patetico ancora. Primieramente ognun vorrebbe che un tal uomo esistesse: secondariamente è assai facile il trasportarsi in un uomo simile; un'azion generosa dà una idea della natura umana che a tutti piace, e di cui ognun vorrebbe aver presentato un esempio: e quando la illusione è stata portata a questo segno, lo spettatore che sente tutto il terribile della situazione del personaggio ne' cui piedi si è posto è vivamente commosso in vederlo divenire infelice per non divenire un uomo volgare. L'istesso dicasi del perdono da Augusto concesso a Cinna. Ma un carattere reso non tanto elevato quanto inflessibile da certi principj poco suscettibili di essere intesi se non sien dati dalla educazione o dalla istruzione, che spinge un personaggio a sacrificar a tai principj le persone che più care esser gli debbono: un carattere meramente fiero e impaziente di giogo non possono interessare un pubblico pre-

lorchè Lemierre dette il suo Guglielmo Tell, il pubblico mostrò di esser pochissimo commosso da questa tragedia. Il liberator della Svizzera parlava ed agiva in un modo che troppo scostavasi dalle idee ricevute nel pubblico, cui veniva presentato (1).

Questi sono i limiti, che il carattere drammatico non dee trasgredire a costo di diventare, o incredibile, o indifferente. Ma non basta che un carattere non trasgredisca questi limiti; esso dee avere la qualità propria a renderlo interessante con sicurezza; non basta che egli troppo non si discosti dallo spettatore, è necessario ch'ei vi si appressi in modo da rendersi padrone del core di chi dee partecipare le sue buone, o ree vicende. Per questo oggetto in

so cui e certi principj e certe qualità sien poco capite. Altronde la teoria da me posta non è nuova del tutto. Il Du Bos avea prima di me molto ben dimostrato che un' opera drammatica dee interessarci, e come essendo un uomo in generale, e come essendo un certo uomo in particolare. *Reflex. critiq. etc. Vol.* 1. *Sect.* 12.

(1)* Questa è la ragione che La Harpe assegna al poco successo di quella tragedia. Egli non ne cita alcun pezzo: ma il lettore non mi saprà malgrado se io gliene porgo un idea ne' pochi versi ch' io qui trascrivo, non indegni per quanto sembrami, della tragedia di Alfieri:

„ Ou a trop preferé la gloire à la vertu
„ De quelque eclat qu' un uom puisse être revetu
„ Je ne m' occupe point de cet espoir frivole;
„ Ami pour mon pays tout entier je m' immole.
„ Qu' importe qui je sois chez la posterité?
„ Nous affranchir, voila notre immortalité:
„ Que desi grands projets par nos mains s'accomplissent:
„ Que la Suisse soit libre et que nos noms perissent.

Il Guglielmo Tell ricomparve in tempi a noi più vicini col solo cambiamento della catastrofe in azione e fu applaudito. *La Harpe Licée Vol.* 11. *pag.* 249.

vano si porrebbero sulla scena dei caratteri meramente grandi, e straordinarj. Se ne incontrano nella storia, come ne' romanzi: la scena vuole caratteri capaci di risvegliare la compassione,ed il terrore; or nè il terrore, nè la compassione potranno mai eccitarsi, senza aver prima reso il personaggio destinato all'effetto tragico, al sommo amabile allo spettatore (1). Niuno s' interessa alle grandi azioni e alle disgrazie di chi non ama; e nel caso che

(1) * La teoria è del Du Bos *Reflexions critiq. Vol.* 1 *sect.* 14., confermata dal Voltaire, spesso ripetuta e comprovata dal La Harpe *Licée etc. vol.* 9. *pag.* 326. Coloro che a un principio ragionato oppongono una citazione mal digerita osservano che questo principio ha bisogno di restrizione, perchè Aristotile ha detto che il personaggio tragico non dee essere nè assolutamente buono nè assolutamente malvagio. Per bene intendere questa proposizion di Aristotile bisogna rimontare alle sorgenti dell' interesse drammatico. Vi sono due modi d' interessarsi in teatro : l' uno allorchè si compiange la disgrazia delle persone che si amano : l'altro allorchè si compiangono i delitti delle persone che si scusano . Nell' uno e nell'altro caso è la disgrazia di una persona a noi cara che c'interessa : sennonchè nel primo ciò che forma la disgrazia del personaggio destinato all' effetto è al di fuori di lui, nel secondo è nel di lui carattere . La proposizione di Aristotile non può applicarsi che a questo secondo caso , vale a dire a quei caratteri che Corneille chiama misti , quali son quelli di Fedra e di Semiramide . Ma anche in questo caso il principio di rendere al sommo amabile il personaggio destinato all'effetto non soffre limitazione alcuna , giacchè l'azione malvagia non dipende da malvagità ma da debolezza . Perchè un' azione delittuosa operi il prodigio d' interessare non d'inorridire,d'essere scusabile non detestabile, fa d' uopo che siamo abituati a pensare favorevolmente del personaggio che la commette; che siamo disposti a credere che tale azione è più l' effetto della necessità che di una malignità di carattere; e tutti sanno che si usa più indulgenza colle persone che siamano che con quelle che ci sono indifferenti.

la disgrazia sia tale da commuovere, essa ecciterà l'orrore, ma il terrore non mai. Sofocle vuole egli lacerar l'animo degli spettatori all'aspetto di Edipo, che si è colle proprie mani acciecato? Egli lo dipinge prima buon marito, figlio amorevole, tenero padre; quindi il grand'effetto teatrale della peripezia, allorchè scuopresi figlio della moglie, uccisore del padre, fratello dei figlj. Quindi il supremo grado dell'interesse drammatico al suo comparir sulla scena grondante di sangue, privo della luce del giorno, brancolando, e chiedendo di toccare almeno le figlie sue, quelle figlie che egli avea alimentate colle sue mani, e che lascia adesso indifese, ed esposte ai pericoli, e alle avversità. Ecco la tragedia senza correre a cercarla ne' delirj di una metafisica orgogliosa, e nelle discussioni di una mensognera politica.

Per rendere amabile, e perciò interessante il personaggio, la sua passione non dee avere una tensione continua verso il fin del soggetto; ma dee svilupparsi talvolta in quel verso che può farlo amare allo spettatore, altrimenti tutte le disgrazie, che gli sopravvengono, si attribuirebbero alla inflessibilità del suo carattere, e niuno più s'interesserebbe per lui. Se Oreste, per esempio, non parlasse che della vendetta, che egli vuol prendere della strage paterna contro Egisto, se gli oggetti tutti, che gli si presentano non fossero da lui veduti, che in questa direzione della sua passione, che diverrebbe Oreste? la vendetta personalizzata. Ora un vendicativo, che non è altro che tale, sieno pur legittimi i motivi, che egli ha di

vendicarsi, non è un personaggio interessante: ma se Oreste s'intenerisce talvolta, se mostra che il suo cuore è accessibile ai dolci sentimenti della natura umana, allora la sua vendetta si crede l'effetto di un gran motivo, e non del suo carattere, allora la sua posizione diviene interessante, allora le sue disgrazie son quelle delli spettatori (1).

In questa veduta gl'incidenti, le situazioni servono a sviluppar bene le passioni del personaggio, servono al miglior maneggio dei caratteri. Eschilo ha fatto nel suo Prometeo una tragedia di un solo carattere; ma per svilupparlo, e renderlo interessante, lo ha circondato di mille esseri allegorici, che vengono a farlo parlare dalla rupe, ove la collera di Giove lo ha incatenato.

Lungo, e giusto rimprovero è stato fatto a molti caratteri della scena francese, di non aver sufficiente elevatezza tragica, e di essere spesso troppo a livello dello spettatore nel lor modo di sentire. L' Achille di Racine è stato tacciato di esser Gallo, e non Greco. Questo rimprovero non può sempre sostenersi contro l' Autore di Fedra, e di Atalia, e molto meno contro l'Autore di Giunio Bruto, della morte di Cesare, di Oreste, e di Merope. Sembra tal volta a un critico, che giudica col rigore delle regole, di ravvisare nei caratteri de' personaggi della tragedia de' Francesi il tuono civile, e complimentoso delle loro conversazioni; quando questo forse non è che il termine medio, che l'autore ha dovuto os-

(1) * L' impetuosità del carattere di Oreste, dice un autore da me spesso citato, oltrepassa i confini della natura, e degenera in frenesia. *Mem. che ottenne l'accessit.pag.*41.

servare tra l'altezza del suo soggetto, e il modo di sentire, e vedere le cose del pubblico, per cui scriveva (1). Ora il pubblico non dee

(1) * Questa è la spiegazione di un fatto, non la indicazione di una regola.. Io condanno al pari di ogni altro certe svenevolezze e certe sdolcinature che i personaggi non sol di Racine ma di Corneille ancora hanno talvolta; e convengo che uno de' grandi meriti di Alfieri nel maneggio de' caratteri sia quello di aver tirata una forte e non più cancellabile linea tra la tragedia e la commedia nobilmente scritta. Ma bisognerebbe esaminare colla dovuta accuratezza e col mezzo de' confronti se subordinando in questa come in altre parti del dramma l'arte al suo genio egli le abbia reso un servigio, o se piuttosto egli sia l'inventore di un genere drammatico che tende a confondere il grave col grande. L'amore è senza dubbio quella passione che più tende a ridurre un personaggio al livello degli uomini ordinarj. L'Orosmano di Voltaire altro non è che un amante: ma nel suo carattere e ne'suoi modi cosa vi ha che disconvenga alla gravità della tragedia, e nel tempo medesimo cosa dice che chiunque non senta che avrebbe detto in una situazione simile? Si osserva con tutta giustizia che Alfieri ha dato alla tragedia una eroica severità anche maggior di quella che presso i Greci ebbe. Ma ancor questo fa l'elogio del suo genio non quel del suo metodo. I nostri costumi sono molto più ingentiliti di quelli de' Greci: sarà questo un male politico su di che molto si dovrebbe disputare, ma il fatto è innegabile: ciò essendo io non so come si possa dare alla tragedia una severità maggiore di quella de'Greci. Se Sofocle e Euripide venissero in mezzo a noi si vergognerebbero essi di aver fatta Fedra e Ifigenia, o si meraviglierebbero piuttosto di trovare una tragedia più nuda di ornato di quel che fosse la loro? Confondendo lo storico col drammatico s'insiste molto sulla necessità di colpir sempre in grande per avvicinar le pitture de' caratteri antichi ai loro originali. La storia che ci dipinge un'azione e i tratti del carattere che vi son più analoghi può farlo: ma il dramma che dipinge l'azione per mostrare i contrasti del cuore, per mostrare l'uomo e l'eroe, come potrà battere la strada medesima? E finalmente gli eroi dell'antichità non erano uomini? Bruto lo era al segno da far l'usurajo: la tragedia non lo avvilirà mostrandolo un uomo ordinario, e distinguerà in lui la vita pubblica dalla

essere in vero adulato, ma non vuolsi neppure disprezzar troppo. Si dee molto concedere all' ascendente del genio destinato a formare il gusto del pubblico; ma col pretesto di un genio elevato, non si ha da pretendere di portare la tragedia sulle nuvole, e di dare il cannocchiale acromatico per ravvisarla: tutto nelle arti imitative, come nella natura dee farsi per gradi, altrimenti si corre rischio di porre la tragedia allato a quei dogmi politici, che si dicono fatti per le generazioni avvenire (1).

privata: ma perchè si attaccherà esclusivamente a dipingere l' altezza de' suoi principj, senza mai scendere nel suo cuore, perchè per dipingerlo gran cittadino si dimenticherà ch' egli è uomo? L' ammirazione mista a pietà, quella che le lacrime accompagnano, non è un sentimento più drammatico che la fredda, e speculativa ammirazione dovuta a una rigida impassibil virtù? Replicano alcuni che i Francesi non elevando quanto la indole della tragedia lo esigeva i caratteri hanno personaggi manierati e monotoni. Il manierato s' incontra qualche volta in Corneille e in Racine, ma, cosa degna di osservazione, quasi mai ne' caratteri che sono accennati come i lor capi d'opera. La monotonia nella pittura de' caratteri è un rimprovero che non ai Francesi ma ad Alfieri fa l' autore della memoria che ottene l' *accessit*, il quale a pag. 23. osserva che chi „ leggesse il Cid, ed il Cinna, ed il Poliuto di „ Corneille senza conoscerne l' autore difficilmente s' in„ durrebbe a crederli parti di una stessa penna: l'autore „ di Berenice, Ifigenia, e Atalia non sembra lo stesso Ra„ cine. E chi potrebbe mai indovinare che l' autore di „ Zaira fosse quello di Maometto, di Alzira, di Giulio Ce„ sare e di Semiramide? Ma dopo il Filippo, dopo l'An„ tigone etc., scorrendo tutto il teatro di Alfieri, non si tro„ va più un solo carattere nuovo, una scena inaspettata, „ e quasi starei per dire che s' indovinano a un bel circa i „ discorsi de' di lui personaggi prima ancor che gli pro„ feriscano.

(1) Lopez de Vega era solito dire, che per piacere racchiudeva i precetti dell' arte sotto la chiave; aggiungendo secondochè Voltaire ha tradotto:

„ J' ecris en insensé, mais j' ecris pour des fous.

Questo è l' estremo contrario.

Metastasio ha per esempio caratteri drammatici, sublimi in un tempo, e interessanti, avuto riguardo al genere di componimento, in cui s' incontrano. Il suo Regolo, il suo Timante, il suo Tito, il suo Temistocle sono modelli di tragica perfezione. Pur se si odano cotesti ammiratori della grandezza indefinita della tragedia, i caratteri di Metastasio non son sublimi, perchè non si arrampicano sulle alture di una sublimità intellettuale.

Alfieri ha già assegnati da se stesso i pregj dei caratteri da lui introdotti nella sua tragedia. Grandezza, e originalità. Non resta a noi che il disgustoso incarico di esaminare, come questi suoi caratteri, grandi in vero, e sublimi, non son sempre drammatici, e nel loro maneggio è qualche volta trascurato ciò che dee renderli interessanti.

Un uomo che avea dichiarata la guerra a tutti i mezzi d'invenzione, che avea preteso di ridurre la unità dell'azione alla nudità del soggetto, che avea banditi incidenti, e situazioni, e ne' personaggi subalterni fino i mezzi i più naturali, che servono a meglio sviluppare i caratteri, dovea necessariamente dar loro una piega coerente a questo rigido piano di riforma. Altezza proporzionale a quella del soggetto: tensione continua verso l'azion finale del soggetto. Scendere da quell'altezza era un degradare la dignità del carattere: declinare dalla linea retta, che il carattere avea verso l'azione finale, era un derogare alla gran legge della unità.

Questo sistema nel maneggio de' caratteri poteva adottarsi in quelli de' personaggi odio-

si, che servono ai mezzi, e non all' effetto. Quindi Alfieri primeggia nella pittura di questi caratteri: il suo Filippo, il suo Creonte, il suo Egisto, il suo Cosimo, sono dipinti col pennello di Tacito: in questi caratteri Alfieri è sul suo terreno (1).

Ma ne' personaggi, che debbon servire all'effetto Alfieri trascura tutto quello, che è più atto a produrlo. Questi personaggi hanno dei tratti grandi e sublimi: impongono qualche volta, ma raramente commuovono. Avvi nel loro carattere una certa rigidità, una tal tinta d' orgoglio, una tale tendenza all' esagerato, e, vuolsi anche dirlo, una tale causticità, che non gli fa in nulla amare; e questo o tutto toglie, o molto scema all' interesse, che si dee prendere alle loro sventure (2).

(1) * Sembrò al Sig. Arteaga che le passioni di Filippo nella tragedia di Alfieri siano troppo cupe e racchiuse per produrre il dovuto effetto in teatro: che questo personaggio sia più oggetto di meditazione che di spettacolo: ed ha accennato come Racine maneggiò più tragicamente assai un personaggio in una simile situazione nel suo Mitridate. Questa riflessione fu adottata dall'ingegnoso autore della Memoria che ottenne l'*accessit pag.* 40. ed estesa a quasi tutti i personaggi che in Alfieri servono ai mezzi: egli dice esser tutti coperti di *un velo d'indenifibilità.*

(2) * Che Alfieri subordinasse sempre l'arte alle disposizioni del suo spirito assai lo mostra il maneggio de' suoi caratteri. I personaggi odiosi son da lui dipinti con quella cognizione del core degli scelerati, e delle sue più ascose pieghe, che tanto ci piace in Tacito, e in Filippo di Comines. I personaggi destinati all' effetto non hanno altro linguaggio che quel del risentimento, che nell' anima virtuosa e indipendente di Alfieri eccitavasi alla vista di tai mostri. Sembra aver dipinti gl'iniqui per aver il piacere di sdegnarsi contro di loro. Questa è una ragione del poco contrasto che vi è ne' caratteri da lui maneggiati. Ottimi pel dialogo, essi non sempre servono all' effetto come parte di azione.

Qual personaggio più atto a interessare di Carlo nel Filippo? vedetelo in Alfieri. I suoi lamenti son tratti satirici, il suo dolore versa più fiele che lacrime: il sentimento della sua dignità degenera in superbia; quello della sua innocenza in misantropia: le doglianze delle ingiustizie paterne si cambiano in odio e rancore; il suo coraggio è inflessibilità. Le prime linee del carattre odioso di Filippo sono tracciate da Carlo.

„ . . . . . Ah tu non sai
„ Qual padre io m' abbia, e voglia il ciel che sempre
„ Lo ignori tu.
„ . . . . . crudo
„ Più d' ogni crudo, che d' intorno egli abbia,
„ Filippo è quei che m' odia: egli dà norma
„ Alla servil sua turba: ei d' esser padre,
„ Se pure il sa, si adira.

Tacciato di perfidia dal padre egli ritorce causticamente l' accusa

„ . . . . . Ove l' appresi?
„ Nato in tua Reggia . . . . . .

Sgridato del poco buon garbo, con cui dà ragione di sua condotta

„ Ragion? tu m' odj: ecco il delitto mio.
„ Sete hai di sangue: ecco la mia discolpa.
„ Sei dispotico Re: questo è il tuo dritto.

ed indi

„ . . . . . Risposta sola
„ Di Re tiranno è questa.
„ . . . . . forse oggi
„ A incrudelir cominci tu soltanto?
„ Il tuo regnar giorno per giorno in note
„ Atre di sangue è scritto.

Nel quinto atto taccia il padre di crudo, di

Re tiranno, d' iniquo, d' empio Re, di vile (1).

Giunti alla catastrofe si è a dir vero inorriditi in vedere un padre, che presenta al figlio la scelta del mezzo onde si uccida. Ma il terrore non entra in conto alcuno in questo sentimento, perchè il modo, con cui Carlo ha più provocata, che aspettata la sua disgrazia, l' odio suo verso il padre, la sua inflessibilità in non voler mai tentare di disarmare il suo sdegno colla preghiera, tutto fa ravvisare in esso più un imprudente, che un infelice. Ma la divisa del carattere di Carlo era in Alfieri

„ Morte non è, che ad avvilir me basti

e l'Autore avrebbe creduto di avvilirlo, se l'avesse pur una volta mostrato giovine umano, e buon figlio. S. Real, e Campistron hanno nel soggetto istesso indotto Carlo a piegarsi una volta ai piedi del padre, e scongiurarlo a ridonarli il suo amore. Questa docilità nel carattere di Carlo, che Alfieri avrebbe creduto viltà

(1)* Aristotile avea avvertito che la poesia dee dipinger gli uomini migliori di quel che sono, ed io ho più volte osservato che non bisogna confondere la verisimiglianza storica colla drammatica. Sembra ad alcuno che con un padre qual è dipinto Filippo e in una corte qual è supposta la sua, sia difficile immaginare un figlio più moderato di Carlo nella tragedia di Alfieri. Ma qui non si tratta di determinare il verisimile più probabile ma il più drammatico, quello cioè che più serve all' effetto. Sarà al certo più facile d' incontrare nelle circostanze di Carlo un figlio irritato e reso caustico dai cattivi trattamenti di un padre. Ma è possibile che in circostanze simili s'incontri un figlio più sofferente, più rispettoso e più docile? Così dipinto il carattere di Carlo sarebbe egli più interessante? Questo è quel che dee esaminare il poeta: lo storico rintraccia quel che potè essere; il poeta quel che era meglio che fosse.

è di un effeto tragico al sommo. La morte sua lacera gli animi delli spettatori, e Filippo è il più esecrabile mostro che la natura umana abbia prodotto (1).

Voltaire ha immaginato il suo Oreste; quale appunto richiedeasi per produrre il più grande effetto teatrale, e per richiamare sopra di lui, e sulla catastrofe il più vivo interesse.

„ Quoi ! verrai-je toujours ta grande ame egarée
„ Souffrir tous les tourments des descendants d'Atrée
„ De l' attendrissement passer à la fureur ?

gli dice Pilade sviluppandone il carattere; e tale Voltaire lo ha conservato, fuor che al quarto atto, ove sembra dimenticar se stesso: egli vacilla, egli teme, e non è più Oreste.

In Alfieri questo personaggio ha tutta la forza, e la grandezza del suo progetto; ma questa forza, e questa grandezza toccano allo sforzo, e alla esagerazione; nulla è fatto perchè interessi. Il suo coraggio è imprudenza; il suo furore è pazzia. Egli freme dalla prima scena fino all' ultima; da capo a piedi è vendetta, e nulla più. Eravi una situazione in cui Oreste potea, e dovea intenerirsi: al primo sguardo che egli getta sulla tomba del padre; chi pro-

(1) Campistron trattò il soggetto di Don Carlos nel suo Andronico usando nomi accattati e mentiti. Malgrado questo artifizio la rappresentanza della tragedia fu per lungo tempo proibita ne' Paesi Bassi Spagnoli. *Du Bos Reflex. critiq. sur la Poesie et la Peint. vol. I. Pag.* 149.

* L'autore della Memoria che ottenne l'*accessit* sembra poco inclinato a riconoscere la originalità de' piani drammatici di Alfieri: egli crede che l' Andronico di Campistron possa avergli somministrata la idea del suo Filippo *pag.* 26, Ma ciò diceva parlando de' suoi difetti: enumerando i suoi pregi egli avea meco convenuto che le tragedie di Alfieri sono originali in tutta la estensione del termine, *pag.* 16.

vò mai l' amore filiale dica, se il primo sentimento, che ci anima all' aspetto del luogo che racchiude le ceneri dell' autore de' nostri giorni, non è tenerezza, e dolore. Perchè anche in questo incontro sì suscettibile del patetico della tragedia, Alfieri ha voluto dare al carattere del suo Oreste una tensione verso il fin del soggetto? Non era egli già disposto alla vendetta? perchè esasperare questo sentimento, anche quando era il meno opportuno? perchè quando una lacrima di dolore versata da un figlio sulla tomba del padre, potea render questo figlio sì interessante, farlo fremer di rabbia: farli offrire alla ombra paterna un banchetto di sangue: dipingerlo irrigidito, furente, ed agitato da una visione, resa inverisimile dalle circostanze, e dalle disposizioni del di lui animo? Le visioni di Amleto, e di Macbet non vengono sì improvise, come quelle dell' Oreste di Alfieri.

All' incontro in Voltaire, Oreste in questa situazione, senza aver visioni, senza agitarsi come un energumeno, quanto interesse risveglia? Allorchè Pammene gli dice

„ Ce tombeau (pardonnez si je pleure à ce nom)
„ Est celui de mon Roi, du grand Agamennon,

egli soggiunge con la più tenera emozione

„ Ah! c' en est trop: le Ciel epuise mon courage:

e Pilade porta al più alto grado il patetico dicendogli

„ Derobe lui les pleurs qui baignent ton visage.

Merope ode che il suo figlio non trovasi, e che ramingo va errando per la Grecia: quale incontro per sviluppare tutto il patetico dell' amore materno, e render una madre interessante al massimo grado! Quindi questa circo-

stanza non fu trascurata da Voltaire, quel grande conoscitore delle più segrete molle dell' interesse drammatico, e se ne valse per lumeggiare viemaggiormente l' amor materno della sua Merope. Chi non piange in udire una madre desolata pronunciar quelle parole

„ . . . . . Egisthe est de son âge.
„ Peut-être, comme lui, de rivage en rivage,
„ Inconnu, fugitif, et partout rebuté
„ Il souffre le mepris qui suit la pauvreté.

Il patetico di questo pezzo dipende principalmente dal non esservi nel cuor di Merope che un sentimento doloroso, ed unico, quello dello stato ramingo del figlio, della sua povertà, e delle miserie, che la seguono, lo che fa un così bel contrasto colla sua nascita. In Alfieri Merope non si duole del solo stato infelice del figlio povero, ma dell' orgoglio ancora con cui i grandia, suo credere, rigettano gl' infelici

„ Or lo vegg' io mendico andarsen solo,
„ Inesperto in balìa di cieca sorte,
„ Sotto misere spoglie, a scherno preso
„ Dai grandi alteri, e di repulse infami
„ Avvilito . . . . . .

Nell' effusione del core della Merope di Alfieri domina più il tratto satirico contro i potenti, che il dolore per la sorte del figlio. Se non vi fossero dei grandi sulla terra, Egisto sarebbe dunque soccorso. Ecco che in vece di interessarsi per Egisto, e per la madre si prende avversione per i grandi. Ah! non sono i tratti satirici quelli che formano il patetico della tragedia.

La morte di Cesare è un soggetto, che non può esser tragico, se non si renda al sommo

interessante il carattere di Bruto. Tutti i personaggi in questa tragedia sono mezzi: l' effetto è in Bruto; quanto egli sarà più compassionato, più l' effetto della catastrofe sarà sicuro. Voltaire ha lavorata la sua tragedia su questo piano: Bruto ammira Cesare: lo ama personalmente: gli è grato: ma nè l' ammirazione, nè l'amore, nè la gratitudine stanno in bilancia con quel che la patria esige da lui: il contrasto però è sensibile: quindi Bruto non si determina a uccider Cesare per un istinto feroce, che lo domini: il suo attaccamento per la patria è tanto più vivamente sentito, quanto più egli ama Cesare. Ma ove non giunge questo contrasto, allorchè Bruto sa che il Dittatore è il padre suo? Egli interroga i congiurati sul partito, che ha da prendere: non corre incontro a questo partito; vi si lascia in certo modo stracinare dal giuramento, e dal dovere di cittadino: e ciò non ostante egli paga un tributo alla natura, dicendo ai congiurati,

„ Eh ! bien à vos regards mon ame est devoilée;
„ Lisez-y les horreurs dont elle est accablée.
„ Je ne vous cele rien ce coeur s' est ebranlé,
„ De mes stoiques yeux des larmes ont coulé.
„ Après l'affreux serment que vous m'avez vu faire,
„ Pret a servir l' ètat; mais à tuer mon pere;
„ Pleurant d' être son fils, honteux de ses bienfaits;
„ Admirant ses vertus, condamnant ses forfaits.
„ Voyant en lui mon pere, un tyran, un grand homme,
„ Entrainé par Cesar, et retenu par Rome,
„ D' horreur, et de pitié mes esprits dechirés
„ J' ai souhaité la mort, que vous lui preparez.

Alfieri avrebbe pensato di avvilire il suo Bruto dando alle sue passioni altra direzione, che

verso il fine del soggetto. Ma questo fine è abbastanza odioso, perchè non si debba far comparire, in quanto a Bruto l' effetto di un naturale, che nulla sente i vincoli i più sacri del sangue (1). Così maneggiato questo carat-

(1)* Dicesi che per un Romano i vincoli del sangue eran poca cosa in confronto de' doveri di cittadino. Ciò sarà vero, se si esamini la sola verità storica del carattere di Bruto, ma non cesserò di ripetere che quando abbiam dipinto un carattere nella sua sola storica verità non abbiam dipinto un carattere drammatico. Il fondo storico del carattere non dee essere alterato, ma la fantasia poetica dee aggiungervi quel che è più atto a produrre l' effetto tragico. I vincoli del sangue non dovean certo vincerla in Bruto sui doveri di cittadino, e la catastrofe dovea presentare la vittoria di questi su quelli. Ma non dando alcuna tinta di patetico all' amor filiale di Bruto, l' effetto della catastrofe è egli più tragico o meno? Il Bruto di Alfieri può eccitare l' ammirazione nostra perchè tutto sacrifica ai doveri di cittadino: può piacere a chi il vede professare sì coraggiosamente i principj politici che l' animano: ma chi non può interessarsi a Bruto per questo rapporto non vede nella uccisione di Cesare che una cospirazione e nulla più. All' incontro se il sacrifizio de' suoi sentimenti filiali è sensibile, l' ammirazione che per lui si risveglia partecipa del patetico, e lo ammiriamo col cuore commosso e colle lagrime agli occhi. Alfieri che poco curavasi dell' effetto tragico, e mirava unicamente allo sviluppo de' suoi principj favoriti pensò che l' amor filiale nato nel cuor di Bruto *come un fungo* non potea cagionarvi alcun grande contrasto. Questo era un troppo coucedere al verisimile più probabile, o negar tutto al verisimile più drammatico. Avendo dipinto questo contrasto alteravasi forse il fondo storico del carattere? Urtavasi forse la naturale verisimiglianza? Lo storico, dice egregiamente uno de' più grandi analitici del passato secolo, scrive ciò che è accaduto puramente e semplicemente: ciò non fa sempre spiccare i caratteri quanto il potrebbero: ciò non commuove nè interessa quanto è possibile d' interessare e commuovere. Il poeta scrive ciò che gli sembra dover più eccitare patetici sentimenti. *Diderot de la Poesie dramatique oeuvr. vol. 4. pag. 447.*

tere, non è eroico, ma insopportabile. E quale insopportabilità maggiore, che il sentir proferire al Bruto di Alfieri, allorchè egli ha saputo di esser figlio di Cesare, quelle esecrande parole, scandalo della società, e della natura?

„ Orribil macchia inaspettata io trovo
„ Nel mio sangue: a lavarla io tutto il deggio
„ Versar per Roma;

la grammatica istessa si è ricusata a esprimere con precisione questa bestemmia infernale, giacchè è impossibile di concepire come si lavi una macchia nel sangue versandolo (1). Orribil macchia la qualità di figlio? Si può esser figli disgraziati rispetto al padre, e Bruto lo era. Ma inorridire, credersi infame per avere un padre che vi ama? È qui che si può dir giustamente col Curiazio di Corneille

„ Je rends graces aux dieux de n' être pas Romain
„ Pour conserver encore quelque reste d' humain.

Ma l'orrore, e lo sdegno contro questo medesimo Bruto aumentano, allorchè lanciandosi i congiurati per ferir Cesare, nè potendosi egli accostar per far il suo colpo, grida colla voce non di uomo, ma di furia

„ . . . . . E ch'io sol ferir nol possa?

Che Bruto sacrifichi il padre alla patria:

(1) * Vi è la grammatica de' pensieri e vi è quella delle parole. La prima ha principj immutabili e universali, la seconda gli ha ipotetici e variabili. Quando le parole, benchè non pecchino contro la grammatica particolare della lingua a cui appartengono, non hanno rapporto esatto colla idea che si volle esprimere, questo difetto di stile è logico e pecca contro la grammatica generale. La censura può esser severa, ma non cessa però di esser utile all' arte: i giovani poeti misureranno più seriamente le forze loro vedendo che un uom grande come Alfieri qualche volta inciampò.

che unito ai congiurati nella curia di Pompeo vibri in esso il suo colpo, giacchè il timore che Antonio sopraggiungesse dovea impegnar tutti a far di tutto, e sollecitamente, ciò è nella verità istorica, e nella situazione de' personaggi. Ma che essendo altri addosso a Cesare, e pugnalandolo, Bruto gridi di voler ferire, per il solo piacer di ferire, questo è un orrore, di cui la natuta umana non è stata capace mai, e che le scene non hanno ancor visto (1). Alfieri potè ben vantarsi con ragione, che i suoi personaggi non eran quelli, che i tragici prima di lui aveano ideati: i loro modelli eran presi nella natura; i suoi lo sono in una ferocia insensata, che egli spesso prende per l' eroismo della virtù (2).

(1) * Voglio concedere che Bruto si dolga di non poter ferir Cesare, non perchè fino a lui giunger non possa, ma perchè pensa disdirsi a un figlio di uccider suo padre. Ma sia fisica, sia morale la causa che vieta a Bruto di ferire, mostra egli meno perciò il suo desiderio di farlo? L' orribile è in questo desiderio, in quantochè svela un istinto feroce. Qual sorta di dover filiale è mai questo che concentrato tutto nella testa non scende pur un momento nel cuore per farvi parlar la pietà, e estinguervi il desiderio del sangue quando l' esito della congiura lo ha reso inutile!

(2) Quale indecente barbarie è in quel dir di Rosmunda a Romilda?

„ . . . . . Se lui trafitto
„ Te fatto avessi da' più vili schiavi
„ Contaminare, iudi svenar . . . .

Il consiglio che Raimondo, Salviati, e Guglielmo tengono alla fine del quarto atto della Congiura de' Pazzi è un vero consesso di tigri

„ . . . . . Freddo valor feroce,
„ Man pronta e ferma imperturbabil volto,
„ Tacito labbro, e cor nel sangue avvezzo,
„ Tal esser vuolsi a trucidar tiranni.

* Questo pezzo di una forza e di una precisione impareggiabile considerato nella sola storica verisimiglian

Gettate un' occhiata sui caratteri delle migliori tragedie di Alfieri; voi ci ravviserete sempre una tale affetazione di orgoglio, che impedisce assolutamente, che per essi si prenda un vero interesse. Virginia eccede il carattere di una donna, non dovendo esser per interessare, che una figlia docile, una tenera amante, una vergin pudica; ella ha tutto l'orgoglio della sua nascita, parla da uomo di stato, rivaleggia in minacce con Icilio, parla sfacciatamente della libidine di Appio. Raimondo oltre essere un carattere immaginario fino al dire

„ Deh! potess' io così, com' io rammento
„ Di padre il nome, oggi obliar quel d' uomo,

tratta il suo vecchio genitore, che non ha altro delitto che la prudenza, con un' altura, e con un disprezzo da far fremere. L' istesso fa Emone con Creonte, Garzia con Cosimo, Timoleone colla madre; Antigone istessa parla

za del carattere di un congiurato, è interamente contrario alle regole dell' effetto drammatico. Se la uccisione dei Medici si fa comparir l' effetto di un valor freddo e feroce e di un core nel sangue avvezzo, essa non può più comparir tragica: può tutto al più essere applaudita da chi partecipa de' principj de' congiurati: ma chi cerca nella tragedia non il trionfo di certi principj ma la commozione del cuore, non vede nella catastrofe null' altro che un' avvenimento ordinario. L'interesse non può fissarsi sui Medici resi odiosi nel piano del dramma, nè su i congiurati, nei quali la tinta feroce del loro carattere rigetta questo interesse.

La brutale espression di Rosmunda non è giustificata dal costume sanguinario dell' età sua: non tutti i costumi son degni di esser presentati nella loro naturale deformità sulla scena; e se si dicesse che con questo mezzo Alfieri ha servito alla varietà de' caratteri togliendo loro la monotonia di quelli della scena francese, replicherò colla osservazione già da me citata dell'autore della Memoria che ottenne l' *accessit pag.* 23.

talvolta un linguaggio sì dispettoso, che mal si soffre in bocca di una giovine donna, qualunque sia la sua situazione (1).

Le circostanze angustiose sono le più acconcie a sviluppare il carattere; in queste circostanze i personaggi di Alfieri non si affliggono mai, fremono sempre. Oreste alla vista della tomba del padre esclama: oh! rabbia: questo è il punto di riunione di tutti i caratteri suoi. Oh! rabbia, esclama Carlo in udir la morte di Perez; Massinissa in udir che Sofonisba è destinata al trionfo; Garzia in udir che Giulia è arrestata dal padre, e gli altri tutti in situazioni simili. I personaggi di Alfieri possono dirsi

„ Et si j'ai de vertus ce n' est pas la pitié (2).

(1) Raimondo ha così poca morale da dire al vecchio suo padre

„ . . . . . Ogni tuo giorno
„ Tu vivi a caso, e tu non opri a caso?

(2) * Si dirà per questo che i caratteri di Alfieri non hanno alcun pregio? Questo è quel che i maligni vollero farmi dire, e ch' io non dissi. Pregi sommi inestimabili, unici, originali hanno i caratteri drammatici di Alfieri se nella loro storica verisimiglianza soltanto, non in rapporto all' effetto drammatico si riguardino. Timoleone, Icilio, Virginio, Massinissa, i due Bruti possono esser forse dipinti con maggior forza, maestà, e calore perchè corrispondano alla idea che la istoria ci ha data di questi personaggi? No certo: i tocchi sublimi, ed arditi del pennello di Alfieri in questi e in quasi tutti i caratteri suoi danno alla sua tragedia in questo rapporto una superiorità assoluta su quella delle altre sì antiche che moderne nazioni, alle quali possiamo ben dire

„ Cedite romani scriptores cedite graj.

Ma un' economia drammatica che tende a spogliare i caratteri di quel prestigio poetico che più serve al patetico della tragedia è ella utile o dannosa all' arte? La pittura di grandi caratteri non è cosa nuova in drammatica. Corneille vi riescì in parte, ed Alfieri lo ha superato perchè il suo genio era di una tempra assai più elevata e più for-

La esagerazione a cui sempre tendono i caratteri di Alfieri fa sì, che se essi s' inalzano vanno fino alle nubi, se si abbassano si rotolano nel fango. Giocasta accusandosi di esser la sola cagione dell' odio de' due suoi figli, perchè l'incesto diè loro la vita, esclama coll' eccesso dell' avvilimento

„ . . . . . Eccolo il ventre infame
„ Stanza d' infame nascimento.

Almachilde vuol egli confessarsi reo (1)? Egli si chiama vile, infame, traditore, e giunge a dire a Romilda: io voglio

„ . . . . . trar finchè a te piaccia
„ Obbrobriosi i giorni miei nel limo,
„ Favola a tutti (2).

te. Era bensì una novità il pretendere di non curar punto i mezzi d' invenzione che son più atti a renderli interessanti, e il Programma accademico mi richiamava non a indicare i lati brillanti del genio di Alfieri, ma le novità utili o pericolose da lui nell' arte introdotte.

(1) * I rimorsi per esser tragici, vale a dire perchè eccitino la pietà, fa duopo che il delitto a cui si riferiscono sia stato l'effetto di una passion violenta cosicchè il delinquente abbia nel suo carattere una scusa. Tali sono i rimorsi di Radamisto: tali rimorsi eccitano altresì il terrore giacchè il carattere violento di colui che n' è agitato ci fa temere che egli si porti a un nuovo delitto. Ma i rimorsi di un delinquente che tal divenne per tutt' altro motivo, ottimi per il tribunal della penitenza, non son punto fatti per il teatro: nuovo riscontro che non tutto ciò che è in natura è drammatico. Se con questa misura alla mano si voglia giudicare de' caratteri di Almachilde, di Clitennestra in Oreste, e di Seneca in Ottavia, non so quanto teatrali ci sembreranno.

(2) Maria Stuarda dice talvolta ad Arrigo

„ Di me qual parte non ti diedi io tutta!

e altrove

„ . . . . . Anco la poca
„ Capacità natìa mi ha tratta forse
„ In mille errori . . . . .

L'amore è la passione in apparenza la più facile, ma in realtà la più delicata, e la più difficile a trattarsi in tragedia. Tutti son giudici in questo genere d' imitazione, perchè tutti hanno amato; e siccome l' oggetto dell' amore è stato sempre lo stesso in tutti i tempi, e in tutti i luoghi, egli è estremamente arduo di elevarlo al grado di una passione tragica. Fa duopo per questo di una imaginazione vivissima, grande, ricca (1). Ermione, Fedra, Rossane in Racine, Orosmano, Tancredi in Voltaire, Timante in Metastasio sono eglino personaggi riflettuti, o imaginati? La riflessione fa gli amanti o platonici, e inverosimili. I primi son buoni per il romanzo, e per il sonetto, non per la scena: i secondi sono noiosi in ogni genere di componimento.

Gli amanti di Alfieri peccano talvolta di

Echilo in Timoleone rassomiglia all' abate *Portrait*, che dava a tutti ragione: egli dice a' due fratelli

„ Con quel di voi ch' ultimo ascolto parmi,
„ Che il ver si alberghi.

Seneca in Ottavia non ha difficoltà di dire

„ Colpevol spesso anch' io;

lo che giustifica il vanto, che Nerone si è dato poco innanzi, di averlo corrotto a forza di donativi.

Giocasta in altro luogo giunge a dir a se stessa

Ma il sai non son io madre
„ Pari all' altre: non vuol ragion ch' io speri
„ Quel ch' io non merto filial rispetto.

(1) * È cosa degna di osservazione che un amatore sì caldo come Alfieri il fu, abbia maneggiato con sì poco successo quella passione la cui pittura, come Boileau disse,

„ Est pour aller au coeur la route la plus sure.

Non fu già così nelle sue liriche poesie. In esse concedeva Alfieri libero il volo alla sua poetica fantasia: nelle tragedie erasi prefisso di subordinarla a un sistema di severità e di risparmio ch' egli credeva coerente alla grandezza di questo componimento.

questo doppio difetto. Il primo vien loro spesso dal modo, con cui si esprimono, conforme accennerò, quando farò parola dello stile; spesso dipende dalla natura istessa della passione amorosa. Gli amori di Emone, di Pereo, di Ildovaldo sono affatto platonici. Emone ama Antigone per il solo onore di amarla, e senza che ella lo sappia. Pereo ama Mirra, perchè è abbastanza felice di questo suo amore, senza punto curarsi di esser corrisposto. Almachilde personaggio altronde della ultima abjezione, conforme vedemmo, e di una noja insopportabile ama Rosmilda per il solo piacere di amarla. Questi amori alla petrarchesca non hanno il movimento, il patetico profondo che è necessario per divenire interessanti sulle scene.

Gli amori di Ciltennestra, e di Ottavia sono tanto più inverisimili, quanto più orridi, e stomachevoli sono i caratteri di Egisto, e di Nerone sotto la penna di Alfieri: in questo caso aggravando il mezzo egli ha distrutto l'effetto: nuovo riscontro che l'arte d'interessare non entrava nel piano della sua tragedia. Potrebbero in vero amori si disgraziati divenir tragici al sommo, se vi fosse il mezzo di renderli credibili, e tanto più tragici sarebbero, quanto più empj fossero gli oggetti che gli risvegliano. Ma bisogna ben poco conoscere la natura del cuore umano per potersi lusingare di tanto. Il carattere di Ottavia non ha mai esistito, che nella testa di Alfieri, e dubito che passeranno molte, e molte generazioni, prima che venga un pubblico, che lo trovi credibile.

Se l' amore è una passione, che il più si presta ai grandi movimenti della tragedia; l' odio

all'incontro per divenir passione tragica ha bisogno di esser circondato di tutti i soccorsi della invenzione, almeno che non si vogliano presentare sulla scena de' caratteri meramente orribili e stomachevoli; io non parlo dell' odio, allorchè è impiegato per servire ai mezzi, ma allorquando è adoperato all' effetto, come nella Tebaide. E come si può in fatti rendere interessante una passione tanto odiosa, quanto l'odio?

I Greci, Seneca, Stazio, Racine hanno finto l'odio de'due fratelli Eteocle, e Polinice un principio sentimentale, una inclinazione, che essi hanno sortita fatalmente dalla natura, una forza irresistibile, e soprannaturale conseguenza immediata dell' abominazione del cielo per l' incesto che diè loro vita. Quindi un odio eguale, un carattere eguale: quindi il mezzo trovato di rendere interessante una delle più odiose passioni: due persone che si odiano, perchè il fato lo vuole, che non possono assegnare altro motivo al loro odio che la lor nascita, siccome non è in loro potere di non odiarsi, divengono interessanti all' estremo, e tutti i mezzi i più feroci da essi sviluppati per nuocersi, divengono di un effetto al massimo grado patetico, e terribile(1). Ma quali ricchezze

(1) * Anche il Sig. Arteaga nel suo parere sulla Mirra di Alfieri avea convenuto che una passione benchè detestabile, se involontaria dipinta sia, diviene interessantissima. Egli nega però che il fatalismo possa formar parte del meraviglioso della tragedia, e divenire una molla dell'interesse drammatico, inquantochè, riflette, le idee nostre son molto da quelle degli antichi diverse sulla natura della divinità. Io non ripeterò qui ciò che altrove ho già detto sull' uso del meraviglioso mitologico in teatro. Ma

di fantasia, e di stile non si richiedono per dare all' odio de' due fratelli questa origine, e trarne questo effetto? Ecco come in Racine ancor giovine scintillavano nel trattare questo soggetto le faville del genio, ch' ei poi sviluppò

rispettando le opinioni del Sig. Arteaga farò riflettere a coloro che le storpiano appropriandosele, che per quanto il fatalismo non possa divenir credibile nel piano di un dramma allorchè si dipinge come causa di un avvenimento accaduto ai tempi nostri, il può divenire se si dipinga come causa di un avvenimento accaduto in un tempo in cui questo dogma era universalmente creduto, e ciò tanto più quanto è più difficile di assegnare una causa cognita all' avvenimento, qual' è appunto una grande e violenta passione. La difficoltà non consiste nella incredibilità assoluta di simili mezzi soprannaturali, giacchè niuno va al teatro per prendervi delle lezioni di metafisica: consiste piuttosto nel trasportar lo spettatore ne' tempi e ne' luoghi ne' quali l'azione si finge accaduta, e ciò non si ottiene che coll' incanto di una poesia creatrice. Portata la illusione a questo segno lo spettatore non può a meno di ammettere, mentre la illusione pur dura, come possibile tutto ciò che possibil sembrava nel tempo in cui è posta la scena. Diderot tacciato di oscurità da chi non lo intende avea molto ingegnosamente avvertito su questo proposito altra essere la verità in filosofia, altra essere in poesia. Marmontel esaminando il vantaggio del sistema fatalistico per ottenere il patetico, e le ragioni che ne hanno allontanato il teatro moderno osserva: „ Accadde ciò per bandir la idea d'un ingiusto destino, di una cieca necessità? Nulla affatto: finchè i moderni han potuto trarre da questo sistema interessanti spettacoli, non se ne fecero scrupolo. Forse perchè la opinione avendo cambiato, la verisimiglianza, e l' interesse delle antiche favole sarebber perduti per noi? Nemmeno: la illusione supplisce alla credenza. „ E chi è che per prescrivere leggi al genio poetico abbia fin qui notati i confini tra il verisimile e il meraviglioso in rapporto a ciascun genere di poesia, e al tempo in cui l' avvenimento si suppone accaduto? È certo più facile tacciare altrui d' ignoranza e di oscurità che sciogliere sì fatti problemi. I giovani coltivatori dell' arte possono in questo genere di ricerche coglier gran frutto dalla lettura di *Du Bos Reflexions critiqu. vol.* 1. *sect.* 28.

si in alto in Fedra, e in Atalia. È Eteocle che parla del suo odio per Polinice

„ Je ne sais si mon coeur s' appaisera jamais:
„ Ce n' est pas son orgueil, c'est lui seul que je hais.
„ Nous avons l'un, et l'autre une haine obstinée:
„ Elle n'est pas, Creon, l'ouvrage d'une année;
„ Elle est née avec nous, et sa noire fureur,
„ Aussi-tôt que la vie, entra dans nôtre coeur.
„ Nous etions ennemis de la plus tendre enfance;
„ Que dis-je? Nous l' etions avant nôtre naissance:
„ Triste et fatal effet d'un sang incestueux!
„ Pendant qu'un même sein nous renfermoit tous deux.
„ Dans les flancs de ma mere une guerre intestine
„ Des nos divisions lui marqua l'origine.
„ Elles ont, tu le sais, paru dans le berceau,
„ Et nous suivrons peut-être encore dans le tombeau.
„ On dirait que le Ciel, par un arrêt funeste,
„ Voulut de nos parents punir ainsi l'inceste,
„ Et que dans nôtre sang il voulut mettre au jour
„ Tout ce qu' ont de plus noir et la haine et l'amour.

Alfieri ha variato affatto economia nella invenzione de' caratteri de' due fratelli: un soggetto mitologico lo ha cangiato in un soggetto istorico: ha tolto l' equilibrio dell' odio egnale tra Eteocle, e Polinice; toccando leggermente l' origine fatale di quest' odio in Eteocle gli ha dato per motivo la sua ambizione, in Polinice la collera di vedersi contro la fede dei trattati escluso dal trono di Tebe. Questa nuova economia che prendeva il soggetto un poco troppo sul serio(1), se dava ad Alfieri il campo di sfogare la sua rabbia contro il comando di un solo, ruinava l'interesse, facendo di Eteo-

(1) * Il serio non è sempre opposto al buffone: qui è adoprata questa voce per far sentire che Alfieri volgendo tutti i mezzi drammatici alla verità storica del soggetto gli

le un cannibale, di Polinice un personaggio meno odioso in vero, ma indifferentissimo. Chi è che soffra Eteocle, allorchè freddamente domanda a Creonte?

„ Vedestil tu quel Polinice? e stimi
„ Che quanto io l'odio, m'odj? Ah! no: che troppo,
„ Troppo l'avanzo in ogni cosa.

Chi può soffrire, che alla catastrofe questo medesimo Eteocle sicuro di morire, per il mero piacer di non morir solo, finga di voler abbracciare il fratello, e lo uccida! Questo è orrore, e non terrore (1). Polinice ha nel soggetto una

toglieva tutto quel corredo di finzione che solo potea renderlo interessante.

(1)* Il Sig. Calsabigi, che nella sua lettera ad Alfieri parve più inclinato all' adulazion che alla critica, sostenne che l'orrore è un tragico sentimento. Io oso non essere della sua opinione. Nell' orrore non vi ha patetico: ve ne ha nel terrore. Crederono alcuni che il primo di questi sentimenti sia l'effetto del secondo portato all' eccesso. No: questo eccesso può produrre la tristezza, l'orrore non mai: esso è un sentimento di avversione; il terrore è un sentimento misto di spavento e di pieta: il primo è eccitato da un' azione detestabile qualunque; il secondo non può essere eccitato che quando i sentimenti dello spettatore, si compongono, per dir così, della pietà ch'ei prova alla vista della disgrazia della persona ch' egli ama, e dello spavento di cui lo riempie l'aspetto di colui che questa disgrazia produsse; o quando scorgesi una persona che pure amiamo, pronta a commettere un grande delitto, o perchè ella nol crede tale, o perchè le circostanze nelle quali si trova, o i sentimenti che l' agitano son di tal fatta da renderla scusabile benchè delinquente: ond'è che un azione detestabile qualunque basta a risvegliare l'orrore; il terrore ha bisogno di una preventiva disposizion de' caratteri e degli avvenimenti. Chi precisasse bene coll'ajuto dell' analisi e dell' esempio la diversità di questi due sentimenti renderebbe a mio credere un gran servigio all' arte: resterebbe forse una volta provato che senza l'ajuto della finzione pochi soggetti istoricamente esposti servir possono all' effetto tragico.

difficoltà insuperabile a divenire interessante: egli è più mezzo per far risaltare il carattere stomachevole di Eteocle, di quel che Eteocle sia mezzo per far interessar per lui.

I caratteri di Alfieri possono essere in alcune lor parti ben maneggiati, ma esaminati nel punto di vista dell' interesse drammatico, essi non sono in nulla atti a produrlo (1).

(1) Un difetto non meno vistoso nella invenzione dei caratteri nelle tragedie di Alfieri è la mancanza di ogni contrasto tra loro, dimodochè l' uno non può servire di mezzo all' effetto dell' altro. Agamennone, per esempio, è un di quegl' insignificanti caratteri che in nulla posson contribuire nè all' effetto, nè ai mezzi. Ne segue da questo, che egli altro non è nella tragedia, che una vecchia vittima condotta al macello, e Clitennestra, e Egisto nulla più che due delinquenti da patibolo, e non da scena. In Oreste Clitennestra non avendo altra tinta dominante che il rimorso del suo delitto, oltre essere incredibile è insignificante: tutte le strapazzate che Elettra le fa ridondano in pregiudizio di questo personaggio; giacchè è una impertinenza gratuita, che una figlia sgridi una madre pentita. Oreste non è pur tanto interessante, quanto potrebbe esserlo: il carattere di Clitennestra ne scema i pericoli, e dispiace poi di vedere insultare una madre, che quantunque colpevole è divenuta un oggetto di compassione.

Nel Bruto secondo il carattere di Cesare oltre non essere nella verità istorica, non è neppure immaginato colle regole dell' effetto drammatico: egli non comparisce in scena che per sentirsi pazientemente dir le mille villanie da' congiurati, e per far de' progetti che nulla significano. Queste tinte fiacche nel carattere di Cesare, invece di far risaltare quelle del carattere di Bruto, e degli altri cospiratori, gli avviliscono: essi non sembrano più che uno stuolo di tigri sciolte per versar del sangue senza bisogno. Cicerone non viene in scena, che per comparire un cattivo politico, per sostenere la sua riputazione di cattivo verseggiatore, e per fuggire vilmente nel momento il più critico dell' azione.

VII.

DEL DIALOGO NELLE TRAGEDIE DI ALFIERI

I grandi pensieri, diceva Vauvenargues, vengono dal core. Il dialogo serve a sviluppar la passione ma non a darla. Se la imaginazione, questa facoltà che sa sola creare, non ha inventate le passioni, e il loro gioco drammatico, invano a forza di artifizio di parole, e di lambicco di pensieri si vorrebbe dar loro un linguaggio capace di interessare: quindi il dialogo dee necessariamente assumere la natura de' caratteri, e delle situazioni; se i primi sieno ben imaginati, se le seconde sieno ben condotte, e ben intese, i personaggi non mancheranno di avere un linguaggio atto a dipingere lo stato del loro cuore, e i contrasti che lo agitano.

I Greci sono giustamente encomiati per la semplicità, e per la naturalezza del loro dialogo; se non che la semplicità degenera talvolta in freddezza, e la naturalezza in un soverchio abbandono. Tutto questo ha forse un motivo e nella natura del loro dramma, cui eransi dati tanti estrinseci mezzi per influire sulle passioni della moltitudine, e nel modo di sentire di questa moltitudine medesima. Si sa che a lei sacrificavasi talvolta lo scopo drammatico impegnando i personaggi in quelle tante digressioni, che altro oggetto non aveano che quello di adulare la vanità nazionale di un popolo orgoglioso, e leggiero.

Il dialogo de' tragici francesi è in generale

troppo verboso e prolisso, raramente rotto in forma di naturale discorso, qualità essenziale ove si tratti di dipingere due grandi passioni a contrasto tra loro. I personaggi della tragedia francese vi fanno sempre gli eloquenti, hanno l' un per l' altro l' officioso riguardo di ascoltare le lor lunghe tirate. Si vede scopertamente, che il poeta non può risolversi a interrompere un personaggio, cui resta ancor qualche bella cosa da dire. Sembra qualche volta che ognun di essi abbia il suo compito, e che tutti vengano in scena a declamarlo alternamente.

Voltaire, in cui l' ingegno, e un sentimento finissimo dell' effetto teatrale erano raramente il gioco della fantasia, è quegli che più si sia dilungato da questo difetto del teatro francese. Nelle situazioni importanti specialmente egli sa dare forza, rapidità al dialogo, e sa romperlo con naturalezza. I Francesi pretendono che Corneille abbia portata la forza, la vivacità, la precisione nel dialogo al più alto grado di perfezione: ma le scene tra Orazio e Curiazio, tra Felice e Paolina, tra Pompeo e Sertorio, tra Climene e Rodrigo, che si citano in appoggio di questa asserzione, hanno più l' aria di un palleggio di parole, che di un contrasto di sentimenti, più il tuono dell' egloga, che quello della tragedia. Metastasio tra noi ha dato il modello di un dialogo drammatico, rapido senza interruzioni affettate, vibrato senza aria di sforzo, preciso senza esser oscuro; nuova riprova del genio tragico, che quest' uomo sommo avea sortito dalla natura

checchè ne dicano i partigiani della tragedia a viso arcigno (1).

Alfieri ne' caratteri proporzionati al soggetto, e nelle situazioni confacenti a questi caratteri ha un dialogo sovranamente felice. Nell' odio per la ingiusta oppressione, nel fuoco della politica libertà, nei grandi progetti di vendetta e di strage, nel contrasto di due passioni velenose, come l' odio reciproco, o la reciproca diffidenza, nello sviluppo delle qualità cattive di un personaggio, egli porta l' arte del dialogo a un punto supremo di perfezione. Nei soggetti politici sa dare un giro così ingegnoso al dialogo, sa sviluppare così bene il soggetto, che prescindendo dall' interesse drammatico, cui con questi mezzi non si può servire giammai, egli ha un pregio tutto suo, pregio perciò, che può più facilmente sentirsi alla lettura, che alla rappresentanza. Le scene tra Eteocle e Polinice, tra Isabella e Filippo, tra Isabella e Gomez, tra Egisto e Clitennestra, tra Antigone e Creonte, il quinto atto di Oreste, a le scene tra Cosimo e Garzia sono modelli dell' arte di dialogizzare. Ne' soggetti politici, specialmente in ciò che non è che sviluppo del soggetto, Alfieri dialogizza colla stessa superiorità. Virginia, Timoleone, la Congiura de' Pazzi hanno scene di un prezzo inestimabile per il lato del dialogo.

Ma quando Alfieri non è sul suo terreno, quando egli dee dipingere un core sensibile al peso delle sue sciagure, l' amore infelice o angustiato, i dolci e teneri sentimenti della na-

(1) Il pregio del dialogo di Metastasio fu già bene avvertito dal ch. Sig. Ab. Franceshi nella sua Apologia del poeta Cesareo *pag.* 263.

tura umana, il suo dialogo cade con lui. Un languore mortale si sparge sulle parole dei suoi personaggi: i loro colloquj perdono talvolta fino la logica connessione, che dovrebbe pur sostenerli come discorsi (1). Ottavia, Maria

(1) Grave, ed ardita parrà a taluno questa censura: ma per ben provarne la giustizia sarebbe duopo partitamente esaminare il dialogo tutto delle tragedie di Alfieri, per indicare i tratti, ne' quali la logica connessione, o manca del tutto, o richiede per esser capita contensione grande di spirito: io ne sceglierò due soli. In Agamennone Clitennestra dice alla figlia, che la istiga a congedare Egisto

„ . . . . . Se Egisto io perdo.
„ Che mi resta a temer?

Elettra risponde

„ . . . . . La infamia.

Quanto questa risposta sarebbe stata opportuna se Clitennestra avesse detto

„ Se Egisto resta, che mi resta a temer?

altrettanto è fuor di luogo, se si rifletta che Elettra appunto che consiglia la madre a disfarsi del drudo.

Nel Filippo, Carlo dice a Isabella

„ Ma tu non usa a incrudelir: tu nata
„ Sotto men duro cielo, e non per *anco*
„ *Corrotta il core* infra quest'aure inique,
„ Crederò che nemica anima alberghi
„ Tu di pietade?

E Isabella risponde

„ . . . . . Il sai qual vita io tragga
„ In queste soglie: d'una corte austera
„ Gli usi per me novelli ancor di mente
„ Tratto non m'hanno ancor quel dolce primo
„ Amor del suol natìo, che in noi può tanto.

Non so come possa trovarsi connessione tra la domanda di Carlo, che chiede pietà, e la risposta della matrigna, che dice di non essersi ancora scordata il suo paese. E qual connessione inoltre avvi nelle parole istesse d'Isabella? Gli usi austeri di una corte spagnola non le hanno fatto dimenticar la patria: non è maraviglia; le ne avranno anzi cresciuto il desiderio.

* Niun dica però ch'io ho inteso di dar la taccia di spirito sconnesso al più gran pensatore che dopo Tacito e

Stuarda, Rosmunda, Saul istesso, quando Saul non delira, e quando David non canta, svelano questo debole lato del loro Autore.

Come il dialogo assume sempre la natura del carattere, che è stato dato al personaggio che parla, quello di Alfieri anche quando è robusto, e ben tessuto partecipa de' difetti de' caratteri dei personaggi delle sue tragedie, e tende alla esagerazione; la divisa dei suoi eroi è questa *breve parla chi dice*. Se Bruto si accinge a parlare, egli prende l'impegno di arringar Cesare con parole *brevi, forti, romane*: ma la forza degenera talvolta in rigidezza, e la brevità o in un giro affettato di parole, o in oscurità. I personaggi della tragedia francese son troppo verbosi: quelli della tragedia di Alfieri lo son troppo poco, di modo che i tratti del lor discorso richiedendo una certa contensione di spirito per esser bene intesi, le menti che con un colpo di occhio ne penetrano la forza e sentono la maestria con cui l'autore ha detto molto in poco ne restano meravigliosamente colpite: la mente all'incontro di chi non possiede

Macchiavello abbia prodotto la Italia. L'oggetto mio fu unicamente quello di far osservare che quando si vuol tessere un dialogo sentimentale a forza di riflessione esso non può esser mai ben tessuto; la logica delle passioni è più conosciuta dal cuore che dallo spirito, e di questa logica appunto ho inteso io di parlar nel mio testo. I solutivi e i Matauasius possono a forza di cavilli e di tortuose interpretazioni dare a tutto un siguificato: ma gli uomini imparziali che sanno che la tragedia è destinata a esser sentita non interpretata converranno meco che Alfieri superiore ai tragici tutti nel maneggio del dialogo destinato a dipingere lo sviluppo delle passioni cupe, o dei grandi sentimenti, non ha l'istessa felicità nel maneggio del dialogo che dipinge le passioni tenere ed interessanti.

questa penetrazione, ed è quella de' più, non trova spesso che parole vibrate senza sapere quali sentimenti debbano risvegliarsi al loro suono (1).

Il teatro, e la natura della illusione drammatica esigono essenzialmente un certo sviluppo nel modo, con cui il personaggio si esprime. Non serve che il pennello dell' artista tiri una linea ardita; è necessario che questa linea sia ben contornata, ben lumeggiata per esser veduta dagli spettatori. In qualunque tratto che abbia bisogno di riflessione per essere inteso, che non vada diritto alla fantasia ed al core, l' interesse è perduto: chi è obbligato a riflettere è distratto dal sentire.

In vano si replicherebbe, che le grandi passioni, e tali sono quelle che Alfieri ha voluto dipingere parlano poco, e che

„ Dir molto in pochi detti
„ De' violenti affetti
„ È solita virtù.

Fa duopo distinguere il grande, dal violento. Agamennone al momento, che la scure fatale è per cadere sul collo d' Ifigenia, Agrippina

(1) * Felicissima per esempio e piena di sentimento è la espressione di Elettra nella scena seconda dell' atto secondo di Oreste

„ . . . . . Ogni non fausta nuova
„ *Benchè non mia* mi affligge: ora saperlo
„ Vorrei: ma udita mi dorrebbe poscia:
„ Umano core!

Quell' *umano core!* è certamente il più bello e conciso compendio del

„ Non ignara mali miseris succurrere disco:

ma la espressione è per così dire troppo gravida di significato, perchè in teatro se ne possan sentir tutte le bellezze. Alla lettura avendosi più tempo di riflettere quella espressione è di un valore inestimabile.

allorchè Germanico è per spirare la sua grand' anima sono in una situazione sì violenta, che male a proposito si farebbero loro pronunziare lunghi, e declamatorj periodi. Bisogna allora che la poesia come la pittura tiri un velo sul volto di Agamennone, e ponga Agrippina col volto suo racchiuso tra la sue mani. Ma una passione che si sviluppa dal principio del dramma fino all' ultimo, per quanto grande supporre si voglia, non potrà mai dirsi violenta, se non che in alcuno di quei momenti, ne' quali essa riceve un grand' urto; e fuori di questo caso il gioco di questa passione tanto più sarà vivamente sentito, quanto più sviluppato, e più alla imaginazione diretto sarà il linguaggio di cui essa si serve. La politica tenebrosa di un Tiberio, la premura che egli avea di studiare, e premeditare tutto ciò che escir dovea dalla sua bocca, possono solo giustificare il modo conciso, e compassato di esprimersi; quindi caratteri così riflettuti son più per la lettura, che per il teatro. Anche i grandi progetti di libertà, come che partono sempre da un animo, che ha ben ponderata la sua determinazione, e che tutto vi ha riportato, si compiacciono del dir laconico. Ma la natura non ha parlato soltanto a Sparta: se colà usò il breve e conciso dire, perchè ciò confaceasi ai brodi neri di Licurgo, essa ha parlato eloquentemente ad Atene; e se là si è fatta ammirare dagli eruditi, e da' facitori di politiche costituzioni, qua ella ha fatto piangere le anime delicate, e sensibili.

La tensione continua verso l' esagerato, che dà un aria di sforzo a tutte le parti della tra-

gedia di Alfieri, produce l' effetto medesimo nel suo dialogo. Per giustificare questo difetto egli ha inventata una nuova teoria delle sensazioni, che la illusione drammatica dà, sostenendo che l' attenzione e la fatica non interrotte dell' uditore in udire gli attori siano i mezzi i più atti a commoverne il cuore (1). Se così fosse, si potrebbero sostituire ai drammi equazioni algebriche, sicuri di aver reso infallibile l' effetto teatrale come le progressioni del calcolo. Ma al teatro non s' interessa con ciò che esige fatica, ma con ciò che agisce potentemente sulla immaginazione, e sul core delli spettatori; or ne' lavori della fantasia ogni sforzo è artificio, e ogni artificio è ruina. La immaginazione è la più leggera, la più capricciosa delle facoltà dello spirito umano; essa si compiace di strisciar talora leggermente sul suolo per rendere più sublimi i voli, che ella in seguito spicca ver l' alto. Ella sente bene, che il piacere non è annesso mai alla uniformità: che la natura si compiace de' contrapposti: che tutto quello che svela di volere aspirare a una prefezione intellettuale agghiaccia il core e non l' agita. Orazio avea gia detto in questo significato

„ Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.

Questa tendenza continua allo sforzo del dialogo di Alfieri ha aumentate a dismisura in esso le sospensioni, gl' intervalli, le reticenze e le interruzioni di un personaggio sull' altro; dimodochè se i personaggi della tragedia francese sono tropo officiosi nel permettersi reciprocamente di parlare, quelli della tragedia

(1)* *Della Invenzione. Op. vol.* 6.

di Alfieri son bene spesso incivili tagliandosi senza necessità la parola, e traversandosi l' un l' altro nel discorso. Quando lo spirito si picca di spremere da una data passione più sentimento di quel che la natura ne ammetta, fa duopo finger col tacersi, che si ha troppo da dire, e coll'anticipare il discorso, che si ha troppo da replicare. Quindi la grande frequenza di quegl' inutili punti, che sì spesso vengono in soccorso del poeta, e de' quali ogni pagina delle tragedie di Alfieri vistosamente ridonda (1).

(1) Sarebbe un inutilmente diffondersi l' assumere di provare tutte le inutili reticenze, tutte le gratuite interruzioni che nelle tragedie del nostro autore s'incontrano. Io ne citerò un solo esempio, come quello di una interruzione delle più inopportune, che la scena conosca. Bruto dà ai congiurati la importante notizia

„ . . . . . Fra i lari miei la illustre
„ Porzia di Cato figlia, a Cato pari,
„ Moglie alberga di Bruto . . . . .

Cassio interrompe

„ . . . . . E d' ambo degna
„ È la gran donna.

Cimbro interrompe ancora

„ . . . . . Ah! così stata il fosse
„ Anco Servilia!

Metteva egli il conto d' interromper Bruto per risvegliar la idea della illegittimità della sua nascita?

VIII.

DELLO STILE NELLE TRAGEDIE DI ALFIERI.

La Gerusalemme Liberata, e i Drammi di Metastasio piacciono ad ogni genere di persone, e sono nella bocca di tutti. Dall' uomo grossolano del volgo, che riflette in quanto sente, fino all'astruso metafisico, che si picca di sentire in quanto riflette, tutti convengono nelle bellezze dello stile di questi divini poemi. I versi loro hanno una magia, che va al core senza che la riflessione vi si mescoli in nulla; indizio sicuro esser essi fabbricati colla economia di quei mezzi, da' quali la natura ha fatto dipendere le modificazioni piacevoli degli esseri, che sentono. A coloro che cercassero la critica, o filosofica ragione di tale incanto si potrebbe replicare, che allorquando i metafisici saranno pervenuti a darci una definizione esatta, e sicura di ciò che sia una sensazione piacevole, i letterati dal canto loro saranno in grado di definire la natura di un bello stile poetico. Per ora fa duopo limitarsi a sentire sì fatto genere di bellezze, e a cercarle ov' esse per nostra ventura si trovano.

Guai a quello stile che ha bisogno di sillogismi per esser trovato poetico! I tuoni musicali delle due terze sonore producono un' armonia amica del core, senza che alcuno si sforzi di dimostrarlo; e uno scrittore, che pretendesse di far passar per poetico uno stile trovato da tutti inarmonico, sarebbe come un musico, il quale si avvisasse di tacciare di ef-

feminatezza soverchia le proporzioni numeriche de' tuoni della voce, dalle quali si è fatta fin qui dipendere l'anima dell' armonia, e si vantasse di aver trovate nuove proporzioni armoniche da sostituirvi.

La Italia tutta rendendo giustizia alle bellezze del dialogo nelle tragedie di Alfieri, ne ha trovato lo stile contorto e duro, cosicchè niun verso di queste tragedie ha avuta la fortuna di restare nella bocca del popolo, e passare, come i Francesi dicono, in proverbio, conforme è accaduto ai versi del Tasso, e di Metastasio in Italia, e a quelli di Racine, e di Voltaire in Francia (1). Questa universale disapprovazione in fatto di gusto formava già la condanna dello stile di Alfieri; ma dal giudizio del gusto, egli si è altamente appellato a quello della ragione, e con un ardire, di cui la storia della poesia pochi esempj presenta, ha preteso di ridurre a regole assolute, e dimostrabili lo

(1) * Gli applausi che diconsi dati in teatro ad alcune delle tragedie di Alfieri nulla hanno che fare con ciò che qui si dice del loro stile. I difetti che generalmente gli si attribuiscono sono tanto più certi quanto più competente è il giudizio che ve li ravvisò: esso fu quello de' più culti Italiani. Del resto quando io dico che la poesia di stile è ciò che più fa la fortuna di un componimento, e che il rende la delizia del popolo, io non intendo di parlare del volgo, quantità poco valutabile ne' calcoli letterarj, non men che ne' politici. Tasso e Metastasio divennero i poeti del popolo per mezzo della lettura. Coloro che credono che la poesia drammatica di Alfieri sarà nella bocca di tutti quando avrà l'antichità della Gerusalemme Liberata, han preso equivoco dalla poesia al vin Cecubo o Massico. Oltrechè questi signori hanno probabilmente dimenticato che la divina Commedia di Dante appena vide la luce corse per le bocche de' Fiorentini, come or corre per quella degl'Italiani tutti la poesia di Tasso e di Metastasio.

stile della tragedia, dando poi come saggio di queste regole i versi suoi, e non so quale archetipo di perfezione di stile che egli dicea essere nella sua fantasia, ma che non gli fu dato giammai di rendere comunicabile.

Ma porre in problema quale esser debba lo stile della tragedia in Italia è un pretendere che il bello delle arti imitative possa divenire un oggetto di speculativa ricerca, e dipender possa dall' applicazione di una regola cognita, ed assoluta alle operazioni della fantasia: quasi che si trattasse di determinare la natura della parabola, o quella del cerchio: quasi che la cosa ridurre si potesse a trovare una incognita coll' applicazione del calcolo: quasichè finalmente l' arte abbia potuto precedere la creazione.

La natura per far sentire il bello delle sue produzioni non ha bisogno di soluzion di problemi: i sensi sono gli unici mezzi che ella ha dato all' uomo per quest' oggetto: ove i sensi non trovino il piacere in ciò che si destina a produrlo, invano lo spirito di sistema verrebbe a intrudersi per obbligarli a sentire altramente. Una donna deforme che pretendesse di passar per bella col dimostrarsi tale a forza di cifre algebriche, o di metafisiche sottigliezze sul vero archetipo della beltà, comparirebbe all' estremo ridicola.

In vano dunque, per sostenere il suo stile contro l' universale consentimento, Alfieri lo ha circondato di ragionamenti speciosi, e di sistematici principj. Ma dacchè in un tempo, in cui l' orgoglio dello spirito umano ha preteso di ridurre a sistema ciò, che il più lo sde-

gnava, molti han trovato giusto di rispettare questo stile non per i sentimenti, che in loro eccitavansi, ma per i ragionamenti, col quali si pretendea di sostenerlo: giacchè questi ragionamenti che formavano parte del sistema drammatico di Alfieri non ebbero fin qui, come egli in più luoghi si duole, accurato confutatore, prima di scendere a individuare i pregj, e i difetti dello stile suo, l'ordine vuole che questi ragionamenti al lor preciso valore vengano criticamente ridotti.

Oscurità, e durezza sono i rimproveri, che allo stile di Alfieri universalmente si fanno: ed egli ha preteso di giustificar la una, e l'altra, come qualità volute nello stil tragico dalla natura della tragedia. Si è generalmente d'accordo, che la oscurità nello stile di Alfieri sia cagionata dall' uso troppo frequente di vocaboli antiquati, da brevità soverchie, da troppo affettate trasposizioni. La durezza da un modo di verseggiare aspro, inarmonico, difficile. Dare alla tragedia l' impegno di adottare nel suo linguaggio ciò, che gli uomini nel loro modo di esprimersi cercano il più di evitare, era una impresa nuova del tutto, e di non agevol successo.

La critica, e l' intimo sentimento trovano nello stile poetico due oggetti essenziali, senza di che non sarebbe esso più poesia. In quanto che segno delle idee, come ogni altro linguaggio, lo stile poetico si dilunga dalle maniere cognite di esprimersi non poetiche coll' atteggiare la idea in modo che diventi più un sentimento interessante, che una nuda, e fredda modificazion del pensiero, col presentarla

più alla imaginazione, che alla riflessione; in quanto che disposizione di semplici suoni lo stile poetico cercando di eccitare sensazioni piacevoli, sceglie quella collocazion di parole, che è più armoniosa, e più atta a lusingare l'orecchio.

In questo doppio aspetto fa duopo esaminare la teoria dello stile di Alfieri, e i ragionamenti, co'quali egli ha preteso di giustificarla; nel primo punto di vista la chiarezza è un elemento necessario del poetico stile; e se lo è in ogni genere di poesia, molto più dee esserlo nella poesia drammatica, che destinata più ad esser udita, che ad esser letta, ad ogni frase non chiara, ad ogni modo di dire non cognito, esigendo l' ajuto della riflessione, o della memoria per essere intesa, perde il vantaggio di parlare alla immaginazione, e al sentimento di chi ascolta, e se è poesia per le teste sistematiche, non lo è più per le anime sensibili (1).

Così essendo, le inversioni sforzate, le frasi lambiccate, i modi antiquati di dire, che si spesso s' incontrano nello stile Alfieriano, difficilmente potranno passare per bellezze poetiche, e molto meno per bellezze drammatiche. Alfieri ha preteso, che la trasposizione ardita,

(1) Alfieri dopo aver sostenute con impegno le lascivie de' riempitivi e de' pronomi ripetuti, ha ancor sostenuta la necessità della soppression degli articoli perchè, come osserva, una sillaba aggiunta qua, una là si viene a far molti più versi. *Letter. al Calsabigi*. Ohimè! è ben questo il luogo di ripetere con Diderot: Il s'agit de sentir et tu mesures les lignes! *De l' Art. dramat.*

e ricercata delle parole contribuisca talvolta all' effetto drammatico, portando l' attenzione dello spettatore sopra quella data parola, che è più destinata a primeggiar nel discorso. Niuna parola ha nello stile un valor proprio ed assoluto, ma tutte lo hanno le une rispetto alle altre, considerate come segni delle idee, e non altrimenti; e se si pretendesse che una parola data, posta in tal parte del discorso potesse fare un effetto, o come segno d' idea che sorprende, o come suono più forte, lo stile poetico non sarebbe altrimenti impiegato come mezzo di piacere, ma nel primo caso come mezzo di sorprendere, e nel secondo come mezzo meramente meccanico, il quale per far sentire l' effetto di più colpi serba il più forte all' ultimo luogo (1).

Frequente è l' uso in Alfieri delle parole antiquate: tra una parola che abbia corso, e un' altra che sia fuor d' uso, e che solo s' incontri negli scritti de' padri della toscana favella, egli dà la esclusiva alla prima, a alla seconda si attiene (2). Avea egli già detto in uno

(1) Non ostante che Alfieri nella sua replica al Sig. Calsabigi usasse ogn' impegno per sostenere l'effetto drammatico di quell' ardita trasposizione

,, ... Io lo tengh' io finora
,, Quel che non vuoi tu trono,

egli l' ha tolta affatto dalle posteriori edizioni delle sue tragedie; ed è singolare che convenendo col fatto di aver torto in quella disputa, ha lasciato sussistere tutti i ragionamenti, co' quali sforzavasi di sostenerla. *Op. vol. 1. pag.* 99.

(2) Alfieri per un rispetto superstizioso a' suoi più vecchi maestri di lingua usa sempre *attener* per mantenere, *raffrontare* per paragonare, *nomar*, *appellar* per chiamare,

scritto generalmente a lui attribuito, benchè per tale da lui non riconosciuto, che Lucrezio fra i Latini con uno stile talvolta antiquato, ed oscuro scrivea per uomini liberi, e Virgilio con uno stile pieno di espressione, e di venustà per gli schiavi (1). Quando le opinioni politiche si arrogano il diritto di pronunciare in letteratura, tutto è disordine, il gusto corre i più grandi rischi, e vi ha il pericolo di veder ricondurre la barbarie nelle arti imitative col pretesto di dar loro la tinta fiera, e robusta de' pretesi tempi d' indipendenza. Egli è però certo che Ennio, Lucrezio, e Dante scrissero colle parole spendibili de' tempi loro, e non andarono a cercare, nelle vecchie arche delli scrittori che gli avean potuto precedere, voci e parole, che più corso non avessero nel popolo.

„ Ut Silvæ foliis pronos mutantur in annos
„ Prima cadunt: ita verborum vetus interit ætas.

Sia pur vero, come Alfieri ci rimprovera, che noi balbettiamo, e che Dante, e Petrarca dicessero: ciò non potea mai autorizzarlo a fare usare alla tragedia voci antiquate, giacchè niun porta al teatro il dizionario della Crusca. Dante, Petrarca, il Boccaccio sono rispettabi-

accomiatare per licenziare, *imprendere* per intraprendere, *vonno* per vogliono, *parte* per partito, *patteggiare* per esser in partiti diviso, *partita* per partenza, *stanza* per dimora, *udienza* per colloquio, *pensamento* per pensiero, *donno* per signore, *indonnarsi* per impadronirsi, *ritratta* per ritirata, *orbo* per privo, *apparar* per imparare, *proposto* per proposito, *oste* per esercito. Questi arcaismi producono sempre oscurità, e spesso equivoci ridicoli qual è quello

„ E chi sel beve? È l' oste forse?

(1) Del Principe e delle lettere. *pag.* 62. *ediz. di Parigi* 1800.

li, perchè fissarono co' loro scritti la indole della lingua toscana, facendone un gentile, ed armonioso idioma; ma i modi di dire che son rimasti in questi loro scritti, senza esser più parlati, possono rispettarsi, come gli strumenti benchè disusati, onde un grande artista si è servito per far dei capi di opera, che pur ci rimangono, o come aventi un pregio inestimabile nel loco ove sono, o come antiche parole stimabili al par delle armille rugginose, e dei vasi logori degli Etruschi ne'Musei di anticlità, o come deposito in fine di voci, che pur potrebbero tornarsi a nuova vita, se cosi l'uso volesse

„ Quem penes arbitrium est, et jus, et norma loquendi.

Ma il dire, come Alfieri ha detto, che se lo stile della sua tragedia non è adesso inteso, verrà una volta un pubblico che lo intenderà; questo è erigersi non in maestro, ma in tiranno del gusto. In filosofia, e in politica possono ammettersi gli appelli alla posterità; ma in poesia il consentimento universale de' proprj contemporanei è il solo competente giudizio. Atalia non fu applaudita in vero mentre Racine vivea: ma una cabala che con Fontenelle alla testa volea deprimere il giovine. poeta, per usar certa non so qual suprestizione alla memoria di Corneille, operava questa ingiustizia (1).

(1) *Omnes tacito quodam sensu sine ulla arte aut ratione quae sint in artibus prava aut recta djudicant. Cicer. de Orat. lib.* 3. Accade del teatro, dicea l'abate d' Aubignac, come della eloquenza; le perfezioni non sono meno sensibili agl'ignoranti di quel che sieno ai dotti, benchè la ragione non sia da loro ugualmente conosciuta. La competenza

La teoria di Alfieri sulla struttura dello stile, considerato come disposizione di semplici suoni, non è meno straordinaria. Ha egli sostenuto, che il verso della tragedia non dovea esser verso armonioso, come quello degli altri poetici componimenti: che destinato alla recita, e non al canto non dovea avere l'armonia del verso dell' epico, e del lirico poema destinati fin dalla loro origine a cantarsi; che gli antichi, presso i quali la tragedia, dic'egli, non si sa se parlasse, o cantasse, usarono ne' componimenti teatrali il verso jambo, il qual più di ogn' altro si avvicinava alla prosa, e alla maniera familiare del dire. Così ha appoggiata la sua nuova teoria sulla doppia base della natura delle cose, e dell' autorità.

Il verso non potrà esser verso giammai, che quando le parole destinate a formarlo abbiano quella tal disposizione, quel tal suono, e così quella tal collocazione di accenti, che dalla prosa il distinguono. Ogni volta, che una data disposizione di parole è divenuta all' orecchio un verso, esso è insuperabilmente distinto dalla prosa, e non vi ha relazione alcuna di commensurabilità tra il primo modo di espri-

de' giudizj del pubblico in cose di sentimento è ingegnosamente provata dal Du Bos *Reflex. critiq. Art. 2. Sect.* 24.

* Orazio disse già

„ . . . . . Neque ut te miretur turba labores
„ Contentus paucis lectoribus

ma nella Poetica modificò quella sua sentenza avvertendo,

„ Tu quid ego et populus mecum desideret audi,
„ Si plausoris eget aulaea manentis etc.

Dacier che avea il gusto e il criterio ne' lessici e nelle grammatiche opinava che pe' dotti e non per il popolo debbono scrivere i poeti.

mersi, e il secondo in quanto al suono delle parole. Un verso meno armonioso di un altro sarà dunque men bello, ma non sarà per questo men verso. Prendansi per esempio di questa verità due versi, uno duro di Alfieri, l' altro armonioso di Metastasio. Ecco il primo:

„ Quant' io già son nè in pensier pur mi cape ;

ecco il secondo :

„ Piego la fronte al venerato impero :

io domando a tutti gl' imparziali conoscitori, se il primo verso può esser giammai scambiato colla prosa, e se alla prosa in nulla si appressa; vi si avvicina piuttosto il secondo, che può essere a un tempo e verso armonioso, e prosa dignitosa. Domando di più, se parlando familiarmente è più facile di pronunciare una combinazion di parole come quella, che il durissimo verso racchiude, o come quella, che forma il verso sonoro; e la replica non dee tardar molto a darsi a favor di quest' ultimo.

S'immagini adesso, che un discorso incominciato con un de' due versi posti in esempio, venga prolungato per altri molti versi di simil suono senza variazione sensibile alcuna. Egli è certo allora che l' armonia del verso sonoro isolatamente considerato, e alla prosa contrapposto, diventerà cantilena nell' insieme di più versi di suono simile: nè questa cantilena sarà effetto del verso armonioso isolatamente preso, ma sarà effetto piuttosto del ritorno costante della stessa armonia; cosicchè il verso inarmonico anch' esso come essenzialmente dalla prosa distinto, ed avente un suono produrrà nel caso immaginato l' istesso effetto, con questa differenza, che la cantilena sarà tanto più no-

osa, quanto più cattivo, ed ingrato è il suono del verso, che viene uniformemente a ripetersi.

La cantilena dunque non dipende dal verso isolatamente considerato, il quale per esser verso dee esser sempre armonioso, e sonoro, ma dal ritorno continuato del suono medesimo in versi, che uniformemente il riportano. Quindi la differenza de' metri, o sia de' modi di render meno all' orecchio ingrata questa cantilena, quindi la differenza de' poetici componimenti in quanto al metro, quali più atti alla cantilena, ove all'esempio immaginato si accostino, e quali alla declamazione più acconci, ove da quel si dipartano. Nella poesia epica, per esempio, il ritorno del suono medesimo per otto versi continui coll'intercalare della rima produce una cantilena sostenuta, e uniforme, benissimo adatta al suon della tromba, che poche inflessioni concede. Nella poesia lirica l'uso promiscuo del verso endecasillabo, dell' ettasillabo, e del pentasillabo ancora, si adatta alla varietà de' tuoni della lira o di quell'istrumento cognito, che a questo ignoto istrumento più si avvicina. E tutto ciò ho osservato, non perchè si scrivano oggi versi epici per cantarsi al suon della tromba, o versi lirici per essere appostatamente cantati sull'arpa, o sul violino, ma per tutto concedere ad Alfieri, che di questa supposizione si è compiaciuto, confondendo la poesia metrica degli antichi colla nostra; e mostrare con più successo che trarre non se ne debbono le conseguenze, ch' egli ne trae contro la naturale struttura del verso toscano.

Il melodramma è anch' esso un genere di

componimento cantabile, ed ha perciò l'arietta, che col ritorno delle misure medesime, e coll' ajuto delle rime è così bene adattata ai musicali motivi. Il recitativo tiene una sede mezzana tra il canto, e la declamazione, ed ha perciò l' endecasillabo, che esso usa solo talvolta, e senza rima. Ma per non trarlo alla uniformità della cantilena, da cui si vuole in parte dilungare, esso nol lascia intieramente alla sua natural giacitura, ne varia l' accento, lo rompe con le sue pause, e lo incide; e siccome all' incontro esso non dee divenir affatto declamabile, osserva una maniera costante, ed uniforme in inciderlo colle pause, per porsi d'accordo col ritorno delle cadenze medesime, che il recitativo dall' arietta distinguono.

Viene in ultimo luogo la tragedia, che parla, e non canta, e dovendo pure adottare il verso come mezzo convenuto della teatrale imitazione, ha scelto l' endecasillabo sciolto dalla rima, che potrebbe forse, come alcuni il pensarono, scoprir di soverchio l'artificio poetico. Ma per renderlo ancor più prossimo al tuono de' familiari discorsi si è veduta in obbligo di adoprare ogni modo d' incisura per romperlo or qua or la con naturalezza, facendo cadere le pause del discorso in tutte le sue parti, ove l' armonia non ne distruggano, lasciandolo talvolta al suo libero corso, variandone l'accentatura, lo che mirabilmente si presta alle diverse inflessioni della declamazione, ed evitando in fine il replicato ritorno delle misure medesime ne' versi non rotti da pause, non meno che il ritorno delle medesime desinenze

artificio bellissimo, col di cui mezzo l' endecasillabo verso si discosta a perdita d' occhio dal modo cantabile de' sopraccennati poetici metri.

Ecco con sufficiente chiarezza distinte, per quanto la brevità il comporta, le diverse specie di armonia dall' ottava fino all' endecasillabo sciolto da rima, dal linguaggio dell' epica fino a quello della tragedia; ed ecco, a mio parere, bene avvertita la differenza dell' armonia cantabile dall' armonia recitabile. Dopo ciò non si attenterà altrimenti all'armonia del verso toscano qualunque siasi il genere di componimento in cui si usa, costringendolo a divenir aspro e barbaro col pretesto di non cantarlo.

In mal punto direbbesi, che la durezza del verso è quella che alla prosa il più lo avvicina. Abbiamo osservato già, che ciò si ottiene soltanto col fare versi i più armoniosi possibili, e avvertendo soltanto di romperne in modo il suono, che le misure medesime all' orecchio non tornino; che anzi, come sopra avvertimmo, la durezza comecchè ottener mai non possa che un verso, considerato come suono, si confonda colla prosa, non farà che togliere alle parole, che il compongono, e i vantaggi della prosa, e quelli del verso, che nell'armonia consistono tutti. Deesi dire una volta per sempre: le durezze sono imperdonabili, ed ingrate tante in prosa, che in verso, e non vi ha che lo spirito di sistema il più ardito, il quale sostener possa, che per udire uno stile veramente tragico è necessario farsi straziare le orecchie. Gli antichi adottarono ne' teatrali componimenti l'jambo, e il dissero

„ Alternis aptum sermonibus, et populares
„ Vincentem strepitus, et natum rebus agendis

Aristotile, e Cicerone avvertirono, che questo verso fu scelto pe' drammatici componimenti come quello che il più alla prosa si avvicinava; notando che agli antichi ne' lor familiari discorsi venivan fatti involontariamente moltissimi jambi. Era nel sistema di Alfieri per sostenere la illazione, che egli traeva da questo fatto, il provare che gli antichi usarono dell' jambo nella tragedia, perchè era il modo di verseggiare più duro, e più inarmonico che essi conoscessero. Ma l' jambo, che Quintiliano sull' autorità di Aristotile chiama *humanior*, e perciò non duro, sorti quest' uso perchè il metro ne era meno regolare, l' armonia più variabile, la pronunzia più spedita degli altri poetici metri; mentre esso era non solo frammisto di spondei, e di giambi, ma ammetteva in oltre il dattilo, l' anapesto, e le tre brevi in vece del piede jambo: ove è da notare che i Greci, e i Latini attesa la ricchezza della lor prosodia, qualunque il modo di pronunziarla si fosse, aveano un metro in ciascun de' lor versi separatamente considerato, mentre noi non l' abbiamo che nella unione di più versi. Così un verso metrico era per la maniera di pronunciarlo distinto sensibilmente non sol dalla prosa, ma da qualsivoglia altro poetico metro; mentre il verso nostro non si può ben dalla prosa distinguere che in quanto il suono o è bene avvertito, o è successivamente ripetuto. Or questa sola riflessione bastar dovrebbe a toglier di mezzo qualunque illazione, che dal verso nostro farsi volesse a quel degli antichi, e viceversa.

Alfieri per sostener la sua teoria del verso

inarmonico, e prendendolo sempre per il metro, non come elemento del metro, ha rimproverato al Tasso, che non ostante la fluidità, e l' armonia de' suoi versi nel Torrismondo, questi versi unicamente considerati come tali, prescindendo dal poco interesse della tragedia, non possono leggersi con sofferenza (1). Tutti gli antichi tragici Italiani mancano d' interesse ne' lor drammi, e pel lato de' piani, e pel lato de' caratteri, e per quello del dialogo: questo difetto è comune anco al Tasso, che avendo fatto la Gerusalemme Liberata, e l'Aminta potea ben esser dispensato dal fare una buona tragedia. Or io domando, se i versi di un dramma, ove non vi ha in alcuna parte interesse, possono esser tacciati di poco tragici, perchè sono armoniosi. Non son tragici, perchè non hanno nelle idee, ne' sentimenti, nella invenzione ciò che forma il nerbo, e l' importanza della tragedia; e non so immaginare come considerati i versi come semplici suoni si possan sul serio tacciare d' insoffribili per l' unico pregio, che loro rimane, la misura cioè, e l' armonia.

Ma oltre la mancanza d' interesse, e di forza in tutti i mezzi drammatici, che sparge una noja mortale sulle tragedie degli antichi Italiani, i lor versi belli, fluidi, armoniosi, separatamente considerati, formano nel loro insieme un metro fiacco, e dilavato per la poca, o niuna arte, che essi hanno nel romperne il suono,

(1) Tutto al più sarebbe questa una recriminazione. Ma prendasi il Torrismondo, e senza andar molto oltre si leggano quei versi della esposizione

„ Quel ch' io temo non so: temo ombre e segni,
„ Ed antichi prodigj ec.

e dicasi poi se son fiacchi e insopportabili.

e variarne l' accentatura. Eccone un esempio nella Sofonisba del Trissino.

„ Lassa! dove poss' io portar la lingua,
„ Se non là, ve'la spinge il mio pensiero,
„ Che giorno, e notte sempre mi molesta?
„ E come posso disfogare alquanto
„ Questo grave dolor, che 'l cor m' ingombra,
„ Se non manifestando i miei martìri,
„ I quali ad uno ad un voglio narrarti?

Quando i versi endecasillabi sono così fabbricati abbisognano della rima per non annojare, e produre cantilena. In fatti nell' esempio sopra arrecato i due primi versi si soffrono, perchè la immaginazione sta in una certa tal quale espettazion della rima, che col suo effetto fa dimenticare il ritorno del suono medesimo; il terzo non portandola dispiace, il quarto ancor più, e viene finalmente la noja. Odasi adesso il verso endecasillabo sciolto da rima, sotto la penna dell' immortale traduttore di Ossian.

„ . . . . . Alza il tuo scudo,
„ Alzalo, Cucullino, e ti difendi
„ Dal braccio dell' amico: ho grave, e negra
„ L' anima di dolor, che uccider debbo
„ Il maggior degli amici e degli eroi.
„ Trassi a quei detti alto sospir, qual vento
„ Da fessa ruppe! sollevai del brando
„ L' acuto filo; ahi lasso! egli cadeo.
„ Cadde il Sol della pugna; il caro, il primo
„ Tra i fidi amici: sciagurata, imbelle,
„ È la mia man, dacchè l'amico uccisi.

Or se un personaggio in tragedia, narrando di essere stato costretto ad uccidere l' amico suo, così si esprimesse, tranne tutto quel che è traslato, e similitudine, più alla epica, che alla tragica poesia conveniente, potrebbe egli

tacciarsi di cantilena? Ov'è la cantilena nei versi sciolti di Cesarotti, di Frugoni, di Pignotti, e di Bettinelli? Ogni metro ha la sua armonia: il verso endecasillabo sciolto da rima è stato da alcuni tacciato di metro prosaico(1). Alfieri temè che divenir potesse in teatro troppo poetico, e volendo fare del metro il più alla prosa vicino, un metro ancor più prosaico, ha sostenuto che se ne dovea fare un metro insopportabile.

Al tempo, in cui sorsero in Italia le dispute sul metro che più conveniva alla tragedia, tra le diverse opinioni, che i letterati divisero, niuna ve ne fu che tendesse a dimostrare agl'Italiani richiedersi per la tragedia versi duri, stentati, di penoso artifizio, restii alla speditezza della declamazione, pieni di monosillabi, di consonanti soverchie e male accozzate, di jati, di cacofonie, e di rime incidenti(2).

Per porre bizzarramente in problema lo stile della tragedia non si ha da far degenerare il suono del verso toscano nel fragor cupo del vento racchiuso nelle spelonche delle Alpi, e

(1) Il verso toscano senza rima, dice il Sig. Sperone Speroni nella difesa della Canace, esser cosa sciocca, e quasi *lasagna senza cacio*. *Ediz Venet.* 1595. *pag.* 247.

(2) Appoggeremo noi con altrettanti esempj tratti dalle tragedie di Alfieri la giustizia di questi rimproveri? Sarebbe questa una cattiva ed inutil fatica, giacchè basta aprire qualunque volume delle opere drammatiche del nostro Autore, per ritrovare a ogni pagina alcuni de' notati difetti. Nella prima edizione di Siena eravi nel Polinice una cacofonia delle più sensibili. Giocasta diceva

„ L' onor vieta i misfatti: ah! figlio statti.

nel cigolare de' cerri agitati dalle tempeste: Sofocle, senza dubbio il primo fra i tragici greci, si distingue in special modo per la fluidità, per l' armonia de' suoi versi. Quelli di Racine sono in Francia nel cuor di tutti, come il sono in Italia quelli di Metastasio. L' Autore di Radamisto ha la taccia di aver verseggiato duramente, e senza armonia. È ben però singolar cosa, che Alfieri, il quale esigeva che la tragedia usasse versi duri, e inarmonici per un puro pretesto di declamazione, credendo che i versi fluidi portassero alla cantilena, abbia poi a sazietà ne' suoi drammi impiegata quell' accentatura di verso endecasillabo, che più al ballo, che alla declamazione si addice, qual' è quella de' versi che il Redi fa pronunciare a Bacco ubriaco:

„ Ma se la terra comincia a tremare,
„ E traballando minaccia disastri,
„ Lascio la terra, mi salvo nel mare (1).

Pretendere di staccare il modo di vestire la

L' Autore la tolse poi nelle consecutive edizioni. Nel Timoleone sussiste sempre uno de' più scoperti bisticci fra i tanti, che frequentemente s' incontrano in Alfieri:

„ *Demarista*. . . . . A me qual *danno?* quanti
„ Tornar ten *ponno* . . . .
„ *Echilo*. . . . . E assai tornar *glien denno*
„ *Demarista*. E lieve *danno* ec.

Il commentario più che la dissertazione è adattato a rilevare al minuto questi difetti: serva qui di averli indicati.

(1) Versi così accentati s' incontrano fino a due alla volta nelle tragedie di Alfieri: qualche volta, ma raramente, hanno essi una espressione, che imita benissimo il sentimento di colui, che parla, come in quel verso di Creonte

„ Stacchisi a forza; si strappi: strascinisi.

idea poetica da quello di concepirla per poi porre in problema lo stile poetico, è un sovvertire il naturale andamento de' lavori di fantasia. La primaria, ed essenzial parte dello stile consiste nel modo di concepire la idea più poetica, che il soggetto dar possa, e nel presentarla in un atteggiamento tale, che il sentimento, e la immaginazione a lei di lancio si attacchino; la scelta delle parole, e la collocazione loro seguono necessariamente l'impulso di que' due primi elementi dello stile poetico (1). Essi sono una conseguenza immediata del genio; e chi saprà dirgli che ei dee esser tale piuttosto in un modo, che in un altro, se non ch' egli a se stesso?

„ Scit genius natale comes, qui temperat astrum
„ Naturæ Deus humanæ mortalis in unum,
„ Quodque caput vultu mutabilis albus, et ater.

Lo stile come il genio è la opera della natura, e la creazione non si mette in problema. I tragici francesi hanno tutti il loro stile: ha il suo Corneille: lo ha Racine: Voltaire lo ha: e l' uno può distinguersi dall' altro si bene, come il marmo Pario si distingue dal tufo. Tutti son tragici sommi, indizio evidente che lo stile prende sempre la tinta del genio, e che è impossibile che l' arte possa dargli leggi fisse, e determinate; slancio della immaginazione, idea poetica, modo di atteggiarla, e vestirla con parole armoniose è tutto un getto: è la Minerva armata, che esce dalla testa di Giove. Alfieri ha prima scritto le sue tragedie in prosa,

(1) *Primum est bene affici, et concipere imagines rerum et tanquam veris moveri.* Quintil. lib. II. cap. 3.

indi le ha verseggiate in una lingua, che egli confessa avere imparata dall' *abbicci* (1): ha prima pensato, e poi ha cercato lo stile: ecco la ragione dell' artifizio, che è così sensibile ne' suoi versi. Metastasio dovette egli ricorrere a questo compenso? Quindi i suoi melodrammi benchè non fatti per la declamazione si sono alla declamazion sostenuti. Firenze, cuna già, e trono della toscana poesia, gli ha uditi declamarsi in teatro con entusiasmo. E che operò questo prodigio se non la magia dello stile, e la grand' arte d' interessare?

Sarebbe difficile il determinare nel melodramma di Metastasio le ragioni, per le quali lo stile ha quell' incanto, che tutte le anime delicate vi trovano; altro non può dirsi se non ch' ei piace. Voltaire impegnato a corredare di un commentario le tragedie di Racine, come corredate ne avea quelle di Corneille, rispondeva: non si ha che scriver sotto a ogni pagina, *bello, patetico, armonioso, ammirabile*. Ecco il commentario di Metastasio.

Uno dei pregj dello stile veramente poetico è la facilità; si è incantati, ma non si è sorpresi (2).

(1) Lettera al Calsabigi. *Op. Vol. I. pag.* 80. e *pag.* 81.

(2) * Questa costruzione la quale, secondochè osserva il ch. Cesarotti nel suo Saggio sulla lingua, pute più che il gallicismo l' error di grammatica, e che ciò non pertanto è attissima a esprimere l' idea generica che vi si racchiude, fu usata più volte da Alfieri istesso

„ . . . . . Finch' avvi in Roma
„ A tuo dispetto sacrosante leggi.
Virg. att. 1 sc. 3.
„ . . . . . pegni vi avanza
„ Del vostro prisco amore Elettra, Oreste.
Agam. att. 1. sc. 2.

Si crede anzi che avrebbesi potuto fare altrettanto(1). Quindi il grande appoggio che lo stile porge alla illusione ne' componimenti drammatici: il poeta non parla che alla immaginazione: i suoi personaggi che pur parlano la più bella poesia, che possa desiderarsi, sembrano parlare il loro naturale linguaggio: si è in un mondo incantato, e in un mondo che piace (2).

Al contrario nella tragedia di Alfieri, comunque lo stile possa essere ammirabile in ogni altro genere di componimento, non è al certo drammatico: ad ogni parola s'incontrano le orme

Ma chi si attacca a questa minuzie sovvengasi del detto di Giovenale

„ Loripedem rectus derideat: Ethiopem albus.

(1) *Neque enim aliud in eloquentia cuncta experti difficilius reperiunt, quam id quod se dicturos fuisse omnes putant postquam audierunt: quia non bona judicant esse illa sed vera.* Quintilian.

(2) * La Harpe, replicando a quegl' imbecilli, i quali ignorano, niuno andare al teatro per affliggersi di buona fede, ma sol per vedere come si farà per farlo piangere, e per esser ingannato: che chiedono al poeta la verità come chiederebbero al pittore che gli scenarj fossero le colonne o gli alberi che rappresentano, si domanda come con una nobiltà continua di espressione, e coll' armonia necessaria al verso si possa conservare un' aria di verità che alla natura rassembri; e a questa questione replica come Zenone a quelli che negavano il moto. Leggete, dic' egli, i buoni scrittori drammatici, e vedete se in essi la poesia nulla toglie al naturale. Essi solo possono mostrarci come la poesia la più ricca, la più armoniosa invece di distruggere l' interesse drammatico l'accresce. Questo prodigio fu con molta felicità espresso in que' sì noti versi:

„ A tous les mouvements dont mon ame est saisie
„ Se mêle un charme heureux né de la poesie.
„ En me faisant fremir, en me faisant pleurer
„ Elle me donne encor le plaisir d' admirer,
„ Et le doux sentiment que son art me procure
„ Est un nectar divin versé sur ma blessure.

del più svelato artificio: non vi è la natura regolata dall'arte, vi è l'arte, che vuole erigersi in natura. Quindi quella inquietudine, quella oppressione continua, in cui il sentimento si trova: quindi, se è permesso il dirlo, quello stridore continuo della lima, che modella, atteggia, polisce ogni parola, ogni espressione, ogni frase (1).

Questo sì svelato, e sì sensibile artificio di stile dà al linguaggio de' personaggi di Alfieri un' aria tal di famiglia, che sentitone uno, tutti si son sentiti (2); ciò segue, quando si vogliono far parlare i personaggi sul modello di una arte, che si è presa per la natura. Questo stile presentando a ogni passo lo studio e l'affettazione, scema, dilungandosi dal vero, l' interesse della imitazione drammatica. I personag-

(1) ,, Alcuni hanno confuso la forza colla fatica, e leg- ,, gendo de' versi ne' quali si sente la fatica, che vi ha po- ,, sto l'Autore, gli hanno chiamati versi forti ,,. *Pignotti. Osservazioni sull' Ezio di Metastasio. Pag.* 326. *Ediz. di Nizza* 1785. *vol.* 2.

(2) * A quelli che il lavoro della lima più ne' versi di Racine e di Voltaire che in quelli di Alfieri ravvisano, risponderò con l' autorità non sospetta di uno scrittore che spesso viene in mio soccorso. L'autore della Memoria che ottenne l' *accessit* a pag. 48. parlando dello stile di Racine e di Metastasio soggiunge ,, l'espressioni sono semplici eleganti naturali, ed è *la verità* quella che le adopra, non mai l' arte del poeta che si sforza ad ogni verso di comparire duro e stentato,,: ed in seguito parlando di Alfieri ,, forse lo studio adoprato dal poeta per ottenere questa sua emenda trapela più che egli non avrebbe voluto, e gli dà non so qual aria di affettazione più facile a sentirsi che a definirsi ,,. Sì senza dubbio, dice la Harpe: Racine ha in tutte le sue tragedie un tratto di somiglianza, una maniera che lo caratterizza, e questa maniera è la perfezione. *Licée. vol.* 4. *pag.* 441.

gi assumono in quanto al linguaggio un carattere riflessivo, che non è fatto per i gran movimenti delle passioni, al gioco delle quali è annesso questo interesse. Sono essi furiosi? L' Autore pone nella lor bocca parole, che non si prestano punto alla rapidità de' sentimenti, allo sconvolgimento delle idee, che lo stato dell' animo loro produce. Oreste chiama a grandi grida Egisto: egli vuole ucciderlo: non lo incontra; ed esclama furioso:

„ . . . . . Ei nella Reggia
„ Si asconde: io nel trarrò. Qui per la molle
„ Chioma con man strascinerotti: preghi
„ Non v' ha, nè Ciel, nè forza avvi d' averno,
„ Che ti sottragga a me: solcar la polve
„ Farotti io fino alla paterna tomba
„ Col vil tuo corpo; ivi a versar trarrotti,
„ Tutto a versar l' adultero tuo sangue.

I sentimenti son bene immaginati: quel passaggio dal parlar di Egisto in terza persona all' apostrofarlo è nello sconvolgimento delle idee di un uom furibondo. Ma perchè porre in epiteti gli oggetti, e le cause del furore di Oreste? Ciò sente troppo l'artifizio, e non è nella maniera di esprimersi di un uomo, che vuol dire: „ Adultero, infame, traditore, uccisor di mio padre, io ti stracinerò a morire sulla tomba, ov' egli giace per tua cagione„. Quei sentimenti staccati non sono nella natura del bollor della collera; la mancanza di vocali, o l'incontro di vocali simili, che producono jato in un pezzo di sfogo, nuocono alla illusione: e quel *nel trarrò*, quel *farotti*, quel *trarrotti*, quello *strascinerotti*, scuoprono troppo Alfieri in Oreste.

I suoi personaggi vogliono essi esprimere

ciò che l' amore ha di più patetico? Lo fanno in una maniera lambiccata, e Petrarchesca:

„ . . . . . Se ad altri in braccio
„ Ben mille volte il dì l' amato oggetto
„ Tu rimirassi: ah! lieve error diresti
„ Lo andar seguendo il suo perduto bene;
„ E sbramar gli occhi, e desiar talvolta,
„ Qual io mi fo, di pochi accenti un lieve
„ Sfogo innocente all'affannato core.

Chi s' intende di declamazione sentirà facilmente che questo stile è più da sonetto, che da tragedia; più fatto per la lettura, che per la rappresentanza: quel *ben mille volte*, quel *lieve error diresti*, quel *lo andar seguendo*, quello *sbramar gli occhi*, quel *qual io mi fo*, que' due epiteti *lieve e innocente* dati allo sfogo, tutto mostra che l' amor di Carlo è più nella sua testa, che nel suo core; la scena vuole slanci imaginosi, vuol più energia e più movimento (1).

Lo stile di Alfieri, la cui indole dominante è la scelta della parola, lo epitetar molto, la inflessione ricercata della sintassi; e non so quale sforzo di dare al verso un' imponente durezza, servè talvolta a nascondere idee triviali, e insignificanti; eccone un esempio nel Filippo. Carlo replica a Isabella, che il rimprovera di aver troppo in pregio la sua pietà:

(1)* *Il faut frapper l' imagination*, dice spesso Voltaire ne' suoi comentarj sopra Corneille, e particolarmente a pag. 33. V. I. A senso degl'imbecilli che suppongono essere i tratti imaginosi riserbati al sonetto e all' ode questo è un massiccio sproposito. *On ne trouve le mouvement vrai sans effort d' imagination:* diceva ancor Diderot *De la Poesie dramat. pag.* 498. nuovo errore per chi crede che la tragedia non esiga nel suo genere *poesia propriamente detta*.

Troppo? ah! che dici? E quale
„ Qual avvi affetto, che pareggi, o vinca
„ Quel dolce fremer di pietà, ch' ogn' alto
„ Cor prova in sè; che a vendicar gli oltraggi
„ Val di fortuna, e più nomar non lascia
„ Infelici color, che al comun duolo
„ Porgon sollievo di comune pianto?

Si potrebbe tessere un più inopportuno e più snervato panegirico della pietà? E chi ha mai chiamati infelici gli uomini compassionevoli?

Questo stile burbero, e dirò così presuntuoso qualche volta ad altro non serve, che a velare nulle è indecentissime cose: testimone la scena tra Ottavia e Poppea in presenza di Nerone, ove la eroina del dramma giunge al segno di dire alla rivale, che le rinfaccia esser ella figlia di Messalina,

„ . . . . . Avanzo forse
„ Son io d' un Rufo, o d'un Ottone?

Lo sforzo continuo che lo stile di Alfieri fa verso il grande e l'appassionato, l'obbliga a porre negli epiteti quel che non sempre è nella espressione. Quindi la frequenza grandissima degli epiteti *alto*, e *caldo*, incontrandosi il primo ripetuto fino a nove volte nel primo atto del Bruto primo (1). Quindi quelle tante af-

(1) Una delle più brillanti parti dello stile è lo epitetar bene. L'epiteto per esser poetico dee esser dotato di ciò, che gli artisti chiamano energia estetica, tendente cioè a rendere più sensibile la idea principale col mezzo delle accessorie, che vi si aggiungono. Non vi ha dunque che il vero poetico genio, che possa epitetar con vivezza. Una delle più deboli parti dello stile di Alfieri è appunto il modo di usar degli epiteti. La ripetizione continua di quel *caldo*, e di quell' *alto* mostra già un gran fondo di povertà in questa parte del colorito poetico. Il duplicare, il tripli-

fettate maniere di dire, che niun'altra importanza hanno, che lo sforzo del dirle:

„ . . . . . In cor del volgo addentro molto
„ Ottavia è fitta . . . . . ,
„ . . . . . Del mio dover la patria
„ In cor ben fitti (1).
„ . . . . . Ogni più lieve
„ Cosa esplorar sagace, e farmen dotta.
„ . . . . . Ho forse io di notturno sangue
„ Macchiato il brando?
„ . . . . . Farmi su palco infame
„ Scemo del capo rimaner . . . .
„ . . . . . A vita
„ Te riserbar, che dai morti a me mille.
„ . . . . . Intero io ti concedo
„ Ai pensamenti il dì novel che sorge.
„ . . . . . Gran parte
„ Del suo furor la mia fidanza inceppa .

care, il quadruplicare, come Alfieri talvolta fa, gli epiteti è l'effetto di uno sforzo di spirito, e non di uno slancio della immaginazione: il primo esamina tutti i lati della idea, sulla quale si fissa; la seconda vede in un baleno il più brillante lato, e con un solo epiteto lo dipinge.

(1) Questa frase è spessissimo ripetuta in Alfieri, ma è da notare, che egli ha alcuni modi di dire prediletti, che sia volontà, sia caso s'incontrano in ciascuna delle sue tragedie. Generalmente la sua frase ha un giro tale, che si presta moltissimo alla parodia, e la Italia ne ha veduta una, che ha messo in principio in dubbio molti, se fosse una cosa seria, o una burla. Niuno fin qui ha fatte le parodie dello stile del Tasso, e del Metastasio.

* Il Sig. Arteaga ha citate molte parodie in una delle sue note alla Dissertazione del Sig. Dottor Borsa sul Gusto in letteratura, ma in niuna di esse è stato preso di mira lo stile. Si posson parodiare i caratteri, le passioni, le azioni, gli avvenimenti; si possono applicare de' versi tragici a una comica situazione; ma lo stile non ammette parodia che quando in esso le affettazioni son tali da permettere che facilmente s' imitino senza riportare i versi medesimi.

„ L' ardir suo mezzo coll' ardir mio intero.
„ . . . . . Poc'anzi in fondo
„ D'ogni miseria noi, solo un istante
„ Or di fortuna ci rimbalza al colmo.
„ . . . Del dì ch' io mi credea già in sommo
„ D' ogni letizia ecco travolto in fondo
„ Son d' ogni doglia . . . .
„ Tutti per te provo a vicenda i moti:
„ Dir non li so; ma tutti in due li stringo:

e tante altre ricercate maniere di espressione, che ad ogni pagina delle tragedie di Alfieri s' incontrano (1).

(1) Alfieri mirando sempre al grande nella scelta della parola, ha poi usato modi di dire bassi e triviali, quali sono: *Badare: eccoci al punto: sta bene: davver;* e simili: ma egli scrivea una lingua imparata sui libri, e non era in grado di conoscere quel che nell'orecchio de'Toscani faccia buono o cattivo suono. È lo stesso de' versi: volendogli fabbricare di tuon sostenuto e imponente, ne ha fatti degl' inettissimi. Cicerone nel Bruto secondo si dimentica certamente di aver fatti de' buoni versi nel suo Poema di Mario, allorchè dice

„ . . . . . In rimembrarlo ancora
„ Di tenerezza, e gratitudin sento
„ Venirne il dolce pianto sul mio ciglio.

In questa medesima tragedia di Bruto s'incontrano versi prosaici affatto, come quello

„ E della pingue annona dell'Egitto.

* La grande contenzione di spirito che scorgesi nell'artifizio dello stile di Alfieri lo ha spesse volte portato a usar delle antitesi che ordinariamente, giusta la osservazione di un esperimentato conoscitore, degenerano in giochi di parole. Non vi ha tragedia ove questa figura non incontrisi replicatamente, e talvolta, sia permesso il dirlo, non con tutta la esattezza delle idee che debbono formare contrasto tra loro. Tal è per esempio quella che s' incontra nella scena ultima dell' atto primo della Congiura dei Pazzi, in cui Bianca dice a Raimondo

„ Vieni or dunque: al *velen* ch' ogni tua vena
„ Infesto scorre alcun *dolce* pur mesci.

Con maggiore aggiustatezza avea detto Numitoria alla Fi-

Lo stile di queste tragedie, specialmente per il lato della concisione, si adatta talvolta al linguaggio delle passioni cupe, nella pittura delle quali l' Autore è si ben riuscito; ma in generale, comunque qua e là abbia de' pregj come poesia lirica, e specialmente in Saulle, non è mai tale da sostener per se solo la illusione drammatica, come è sortito a Racine nella sua Berenice, in Ester, e in Atalia (1); e se Alfieri non

glia nella prima scena dell' atto primo di Virginia:

,, Forse alcun *dolce* a' tanti *amari* tuoi
,, Mescer potrà..

Nella scena medesima della Congiura de' Pazzi Bianca, un verso dopo all'accennata antitesi, ne soggiunge un' altra:

,, Oggi abbracciati i figli nostri ancora
,, Non hai: deh! vieni a te il *diranno* anch' essi
,, Cogl' innocenti *taciti* lor baci.

È stato notato che nell' Atalia di Racine una sola di queste antitesi s' incontra:

,, Livre en mes *faibles* mains tes *puissans* ennemis.

Due forestieri, Arteaga e Cooper Walker hanno preteso di trovare nello stile di Alfieri molti difetti grammaticali. L'accusa è incompetente se si riguarda la persona degli accusatori; è ardita, da chiunque ella venga.

È da desiderarsi che un accurato commentario analizzi in ogni sua parte questo stile per determinarne le caratteristiche generali, e per indicare ai giovani artisti ove quel grand' uomo è benemerito o no della lingua ch' egli ha con tanto studio maneggiata.

(1) * Ho altra volta avvertito che illusione e interesse suonano nel mio linguaggio l'istesso, e che amendue queste voci sono promiscuamente usate per indicare lo stato dell'animo dello spettatore fissato piacevolmente dall' oggetto che agisce o parla. La mia asserzione in rapporto alla influenza che lo stile può avere per se solo sull'animo dello spettatore sarebbe al certo erronea se nello stile altro non ravvisassimo che il numero, e la elocuzione. Ma la parola stile non indica queste qualità solamente: la più importante, la più bella qualità dello stile è il segreto di presentar le idee ch' esso riveste non alla riflessione ma alla imaginazione ed al cuore. Lo stile è ben altro in poesia che il co-

avesse scritte altre tragedie, che Ottavia (1),

florito in pittura. Esso è tutto talvolta, e la poesia di stile ove essa s incontri è tale che se ne spogli il soggetto che ella abbellisce e rende interessante, questo soggetto cade nella classe degli oggetti ordinarj, e nulla ha più onde agire sulle facoltà dalla cui modificazione e l' interesse e la illusione dipendono. Ciò dee persuaderci che ne' lavori poetici avvi talvolta un merito di esecuzione che di momento in momento presenta imagini che attenti ci rendono e ci commuovono. Il piacer sensibile, dice l'ingegnoso Dû Bos, che ci fanno delle bellezze rinascenti a ogni periodo, c' impedisce di notare una parte de' difetti reali del componimento, e ci fa scusar l' altra. *Reflex. critiq. vol.* 1. *sect.* 33. Marmontel ha osservato che Racine e Voltaire sono premurosissimi di rendere interessanti i dettagli ingrati de' loro soggetti, che essi seminano de' fiori sulla sabbia, che non s'inalzano mai tanto collo stile che quando la debolezza del loro soggetto gli avverte di sostenersi, e d' impiegar le lor proprie forze. Io non scriverò certo una dissertazione per provare come lo stile possa per se solo sostener la illusione drammatica.. Il Du Bos spiega assai bene questo fenomeno nel luogo da me citato. La Harpe, il quale non era un di quei miserabili squamodei che pretendono di portare in letteratura il lezzo che gli ricuopre, ha mostrato come la poesia di stile è il principal mezzo che sostien l'interesse nelle tre tragedie di Racine ch' io indico. *Lycée vol.* 4. *pag.* 444. *vol.* 5. *pag.* 151. *e pag.* 171.

(1)* Nella Ottavia s' incontrano qua e là de' pezzi sublimi, ma lo stile non ha in generale quella forza che forma il principal pregio di Alfieri uelle sue migliori tragedie. L' immortal Cesarotti ne lodò alcuni tratti ammirabili, ma non ascose all' autore che il piano, e i caratteri eran poco atti a interessare. Il pezzo che Ottavia pronunzia nel suo primo entrar sulla scena è sublime in un tempo e patetico. Di non minor pregio è quello di Tigellino all'ultima scena del quarto atto:

„ . . . . . Il dì frattanto
„ Si muore, e fian segnal funesto l'ombre
„ Di ragioni ben altre etc.

Ma ciò non fa che questa tragedia non sia una delle più infelici, e peggio ideate tra le diciannove di Alfieri.

Tutto il fin qui detto sullo stile di queste tragedie riguarda più la elocuzione e il numero, qualità indispensabili

Mirra, Rosmunda, Maria Stuarda, Agide e i due

ad ogni misurato discorso, che quella qualità che anima e rende interessante l'oggetto ch'esso dipinge. Questa qualità è propriamente quella che distingue lo stil poetico dal prosaico, ed è quella inoltre che non si crea nè a forza di regole nè a forza di volerla, ma che la sola natura può dare. La idea che Alfieri erasi formata della indole della tragedia, e il severo spirito di riforma ch'era sì geloso d'introdurvi, non gli permetteano di dare al suo stile quel poetico lusso, quella ricchezza d'imagini, quella eloquenza insinuante, che, come bene osserva il Sig. Arteaga, è divenuta l'anima del moderno teatro: dee però sempre eccettuarsi il carattere di Saul, nel cui sviluppo l'analogia che forse eravi tra la situazione di quel personaggio e i sentimenti del poeta trasse dalla sua penna squarci poetici pieni di sentimento e ricchi di patetiche imagini. Nel resto tutte le sue tragedie in prosa tradotte nulla perderebbero del merito loro. Il Sig. Calsabigi, che intese sempre più a adularlo che a giudicarlo, gli fece di ciò un encomio. Ma se questa prova facea l'elogio della precisione dello stile di Alfieri non facea però quello della sua poesia: giacchè la poesia di stile è tale appunto che traducendo in prosa il componimento in cui s'incontra è perduta del tutto. È stato detto con verità che nello stile di Alfieri la energia e la precisione sono bene spesso ammirabili; nuovo riscontro che lo stile assume sempre la tinta del genio, e come l'eminente prerogativa di quell'ingegno sovrano era la sublimità dei concetti, il rigido laconismo di un animo concentrato e di sè pago, egli ha comunicato al suo stile le qualità del suo spirito. Quindi la lingua italiana prende spesso sotto la sua penna quella energia, quel tuono maschio e severo, quel colorito evidente ed ardito che da Dante in poi ella non avea più avuto. Modello di questo stile è la scena prima dell'atto quarto di Polinice, in cui l'odio dei due fratelli nemici sembra scoppiare quasi fuoco di vulcano racchiuso in due lingue che divampando l'una all'altra furiosamente si mescono.

Ma bisogna osservare che se la precisione è una qualità necessaria allo stile essa non è la sola che debba campeggiarvi; e che la energia è una qualità che può convenire sì alla prosa che al verso. Convengo esservi alcuni personaggi forniti dalla storia di tal maschio vigore, di tale austerità di carattere che escludono certi ornamenti di stile. Il pezzo che Giunio Bruto in Voltaire pronuncia nel primo

Bruti, egli non avrebbe mai, a mio credere, acquistato il titolo di creatore della Italiana Melpomene.

atto non differisce dalla prosa nobile che per l'armonia del verso alessandrino. Ma in cotesto pezzo vi è pur della eloquenza, vi è una certa fluidità', vi è certo lusso di espressione, qualità che meravigliosamente convengono alla pompa teatrale, e che in Alfieri non s'incontrano mai anche nel maneggio di simili personaggi. Questa mancanza di espression poetica si fa più specialmente sentire in quei soggetti che sono più acconci a riceverne gli ornamenti, quelli cioè che non presentano personaggi austeri ma passionati. Marmontel ha con molto discernimento paragonato insieme lo stil di Corneille, di Racine e di Voltaire per ciò che ne concerne la poesia. Ne' bei pezzi di Corneille ammirasi uno stile semplice e maestoso in un tempo. Racine è più poetico, e più delicato. Voltaire si avvicina più di Racine al tuono dell' Epopea, giacchè trovò gli spiriti disposti a ricevere sì fatte arditezze. I Tragici Greci, se se ne eccettuino i Cori, hanno uno stile semplice, raramente figurato; non si permettono nè imagini ardite nè ambiziosi epiteti: questa semplicità si confaceva alla nobiltà della lingua: il patetico dominando però assolutamente sul loro teatro, essi si accorsero che la naturalezza della espressione ne aumentava la forza. Alfieri si è tenuto anche più indietro dallo stil poetico che i Greci e Corneille: egli è più rigido che semplice; più severo che maestoso: e la naturalezza che abbellisce qualunque sorta di stile raramente s' incontra nel suo.

IX.

DELLO SPIRITO DELLE TRAGEDIE DI ALFIERI (1).

Sia che si riguardino i piani drammatici di Alfieri, sia che si riguardino i caratteri da lui immaginati, il dialogo, e lo stile, tutto convince, che poco, o nulla egli mirò nelle sue tragedie a risvegliare l' interesse teatrale, unico e sacro scopo d' ogni drammatica imitazione. Tutto lo studio all' incontro fu da lui posto in dare un' alta idea della natura umana nell' odio, che essa sviluppa contro la oppressione, e una tristissima di coloro che a questa oppressione aspirar sembrano. Questa fisionomia della tragedia di Alfieri, che si spesso si svela, anche quando il soggetto meno il richiede, potrebbe far credere, che ne' suoi teatrali componimenti avess' egli uno scopo più politico, che drammatico.

Alfieri scrivea allorchè la rivoluzione di America ne operava una negli spiriti pensatori di Europa, rivoluzione tanto più sicura, quanto meno il principio, su cui ella agiva trovavasi nella competenza di chi avea interesse a ritardarne i progressi. Ogni nuova piega, che la opinione

(1) Non vi ha espressione di significato sì ambiguo e vario quanto la parola *spirito*. Con essa intendo qui io lo scopo primario della tragedia di Alfieri, come mezzo di agire sugli animi altrui.

* Giova qui ripetere ciò che in principio avvertii: io non rintraccio lo spirito della tragedia di Alfieri che per determinare se esso contribuì o a rafforzare o a indebolire i mezzi atti a produrre lo scopo sentimentale di questo componimento. La mia ricerca è letteraria, non politica: io parlo ai coltivatori dell' arte, non agli agenti di polizia.

pubblica prenda, è un bel campo a percorrere per gli uomini dotati di grande carattere, di genio, e divorati dal desiderio della celebrità. Essi s' inalzano allora alla testa de' nuovi principj, e tanto più certo è il loro successo, quanto lo stato attuale delle cose è più a questi principj opposto. Ma un uomo di questa tempra per ottenere il primato, contrae l' obbligo di essere straordinario. La singolarità de' suoi modi fissa allora l' attenzione su quella de' principj, e il rispetto per questi ridonda poi in ammirazione per quelli.

Io non pretendo già d'insinuare, che il pregio della tragedia di Alfieri sia un merito di circostanza. Desumendo dalla piega dominante del di lui spirito, qual ella resulta e dalle circostanze che il mossero, e dall' oggetto a cui con predilezione si diresse, lo scopo primario ch' egli ebbe in mira nello scrivere le sue tragedie, io intendo soltanto di arguire da questo la origine degl' intrinseci pregi, e de' difetti, che in esse s' incontrano. Or supponendo, come è ben dato di congetturare per le cose di sopra accennate, che questo scopo fosse principalmente politico, diretto cioè a dare agli uomini un' alta idea della loro naturale indipendenza, e un orrore profondo per la politica, e civile oppressione, io ardisco dire, che Alfieri portò nello scriver drammi una piega di spirito, che è di natura sua sommamente all' arte nociva. Lo scopo dogmatico qualunque siasi tende sempre a parlar più allo spirito, che al core: e lo scopo delle arti imitative tende più a parlare al core, che allo spirito. Lucrezio è ammirabile, ma Virgilio commuove. Non si dica che al-

tro è insegnar l' ateismo, altro è dare una idea sublime della natura umana, e ispirar l'odio per la oppressione; il primo oggetto potrà risvegliare lo stupore, e l'ammirazione, ma non mai interessare. Nel secondo, siccome l' odio per la oppressione politica è sempre in proporzione de' principj, che si hanno sulla condizione della specie umana, e non essendo perciò un sentimento assoluto e universale, l' eccitarlo non sarà mai elemento dell' interesse drammatico, e anche nel cor di quelli, ne' quali quest' odio può esser eccitato, siccome partecipa sempre de' principj speculativi, che il danno, non potrà esso mai divenire un sentimento tragico. Se il Maometto di Voltaire dovea interessare per il solo lato delle allusioni, che se ne poteano trarre, non avrebbe questa tragedia fatto versar le lacrime, ch' ella strappò dagli occhi di tutti. Gettate una occhiata sulla storia del dramma: voi non vedrete che una imitazione teatrale, in cui lo scopo politico si sia anteposto al drammatico, abbia mai riescito, se non che in un momento, in cui la effervescenza degli spiriti ha illuso il core nella ricerca di ciò, che realmente è fatto per interessarlo (1). Voltaire nel suo ritorno d' In-

(1) La tragedia Fiaminga, il di cui soggetto è il famoso assedio di Leida, che gli Spagnoli levarono nel corso delle prime guerre de' Paesi Bassi, ha continuato per molto tempo a essere rappresentata tutti gli anni nel mese, in cui l'avvenimento accadde: essa è piena di massime e sentenze contro i Re, e contro i loro ministri, come poteano essere alla moda in Roma dopo la espulsione de' Tarquinj. Ma le repliche annue di questa tragedia erano l' effetto della importanza, che il popolo annetteva sempre a quell' epoca, e di un fondo che un cittadino avea stabilito, perchè questa annua rappresentanza fosse data. *Du Bos Reflex. critiq. Vol. I. pag.* 150.

ghilterra volle provare il suo genio ne' soggetti di libertà, ma non subordinò mai lo scopo drammatico allo scopo politico: quindi nel Giunio Bruto, nella Morte di Cesare, in Roma salvata tutto è disposto per l' effetto drammatico; non vi ha di politico, che quel che basta a conservare la istorica verità de' caratteri, e del soggetto (1).

All'incontro Alfieri che va direttamente allo scopo politico senza curare il drammatico, eccede sempre la storica verità, e la stessa verisimiglianza naturale nella pittura di questi caratteri, ponendone in scena alcuni, che non essendo in modo veruno drammatici, altro oggetto non hanno che quello di presentare schifose pitture della tirannide, senza scopo determinato per la tragedia (2). Nerone al momento in cui è posto

(1) * Non servirebbe il dire che Voltaire scrivea secondo le sue massime come Alfieri secondo le sue. Qui non è question di principj. Qui si tratta di sentimenti, che hanno regole determinate per esser eccitati. I primi debbono essere sviluppati e posti in azione quanto non tolgano il mezzo di produrre i secondi. Chi va al teatro vuol esser commosso, e poco si cura delle lezioni di politica. Quando si voglia esser politici affatto e non tragici, scelgasi un altro genere di componimento, e non si distrugga lo scopo del dramma.

(2) * Alcune tragedie del nostro Autore hanno uno scopo politico diretto; tali son quelle da lui fabbricate sopra soggetti di libertà: tutte più o meno indiretto lo hanno. Questo consiste nel presentar i suoi personaggi in disposizioni di animo coerenti alla idea ch' egli erasi formata della natura umana. Studio raffinato in opprimere: energico indomabile odio contro la oppressione. Chi esaminar voglia con imparzialità e ponderazione i drammi di Alfieri scorgerà che i caratteri da lui delineati divergono sempre dai sentimenti da' quali dipende l'effetto drammatico, per sviluppar quelli che le di lui disposizioni di spirito danno loro. Si è parlato molto dello scopo morale delle tragedie

in scena da Alfieri non era più un personaggio tragico. Non era più il Nerone di Racine, in cui i germi di una buona educazione combattevano ancora contro le attrattive del vizio, a cui un temperamento disordinato, e i cattivi consigli di Narciso lo trascinavano; il suo core non era più il campo, che si dovevano disputare la malvagità di questo Narciso, e la virtù di Burro (1). Il Nerone di Alfieri è una tigre

di Alfieri che non bisogna punto confondere collo scopo politico: gli è stato rimproverato che gli scioglimenti dei suoi drammi son quasi sempre favorevoli al vizio e fatali alla virtù, e si è temuto che così s'insegni il modo di commetter delitti impuniti. Rendendo giustizia alle rette intenzioni di chi gli ha fatto questo rimprovero, io non saprei trovarlo fondato. Convengo che il fatto è vero: ma al teatro non si tien conto de' fatti che ognun crede esser finti: si tien conto de' sentimenti che alla vista di tali fatti si eccitano nel cuor dello spettatore: or questi sentimenti non son punto favorevoli al vizio e contrarj alla virtù come il son le catastrofi. Anche nel Maometto di Voltaire lo scioglimento è al vizio favorevole, e alla virtù contrario. Ma chi è che esser vorrebbe Maometto? Chi è all' incontro che non si ponga ne' piedi di Zopiro, di Palmira, e di Seid, e seco loro non odj il loro scelerato oppressore? Poichè tali sono i vantaggi della illusione drammatica che lo spettatore può porsi ne' piedi del personaggio che muore, e continuare ad avere i sentimenti ch' egli avea vivendo, di guisachè quanto più grande fu la sciagura che oppresse il personaggio destinato all' effetto, tanto più forte è l' aversione che si prende per colui che la produsse, e per gli empj principj che lo diressero. Se un rapporto qualunque può trovarsi tra le tragedie di Alfieri e la morale, io crederei che l'unico inconveniente che loro obbiettar si potesse sia quello di dare una troppo nera idea della natura umana, e di produr così de' misantropi speculativi. Ma non si tema che un misantropo di tal fatta divenga mai uno scelerato.

(1) Tutti sanno che Racine ha introdotto Narciso nel suo Britannico contro la verità della storia, narrando Tacito che fin da' primi giorni del regno di Nerone Agrippina obbligò questo liberto celebre a darsi la morte.

stupida, sazia di sangue, che vuol sempre versarne per il solo piacere d' imbrattarsene (1). Tigellino è un infame, e Poppea nulla più che una prostituta ordinaria. Or questi caratteri possono esser degni di occupare il pennello dello storico, che dee dipinger gli errori di una generazione, perchè servano di scuola alle altre, ma non potranno mai con decenza, e con drammatico effetto occupare un posto nella tragedia, nel modo almeno con cui Alfieri ve gli ha collocati. La natura umana non ha certamente prodotti mai mostri uguali a quelli, che Alfieri ha sceneggiati. E chi potra non inorridire in vedere un Cosimo costringere senza plausibile necessità il proprio figlio all' assassinio, e un Piero che senza addurre motivo alcun della sua sceleraggine espone un fratello alle pugnalate dell'altro(2)? Ove s'intese mai che un amante, perchè non sia uccisa la sua donna, s'induca a ucciderle il padre? Il colpo che egli infamemente vibra contro l' autor dei suoi giorni non troncherà la di lei vita? L' Atreo di Crebillon vuol costringer Plistene suo creduto

(1) È da notarsi, che Ottavia appunto è quella che dipinge Nerone come una tigre, e questo aumenta la incredibilità del di lei carattere:

„ . . . . . Crudo Neron, pasciuto
„ Di sangue ognor, di sangue ognor digiuno.

Questo è il carattere distintivo della tigre. Il sospirare per un mostro di questa natura, non è compatibile col sentimento che la natura ha dato a tutti della propria conservazione.

(2) * „ Una simile difettosa ambiguità parmi di scorge-
„ re nel carattere di Creonte nel Polinice, e di Pietro nel
„ Don Garzia . . . . alla maniera con cui agiscono si di-
„ rebbe che il solo caso è quello che gli fa riescire nel loro
„ intento „ *Mem. che ottenne l'*accessit *pag.* 41.

figlio a uccider Tieste. Atreo non dà questo comando a un figlio: ma che risponde Plistene?

„ . . . daignez m'armer pour un emploi plus beau:
„ Je serai son vainqueur, et non pas son bourreau.

'Alfieri coll' accumular tanti orrori gratuiti, tante sceleraggini senza motivo sulla scena, altro scopo non ebbe che quello di denigrare il primo toscano Granduca, giudicato già dalla storia, senza che la tragedia si assumesse il carico di calunniarlo(1). Ma qual uomo amico

(1) * La Lande *Voyag. en Italie* vol. 2. pag. 409. e Tenhove *Memoir. De la Maison des Medici vol.* 2. raccontano il fatto. Io non condanno Alfieri di aver caricati troppo i colori destinati a dipingere il carattere brutale di Cosimo: io dico che i mezzi che egli ha scelti repugnano interamente alle regole della tragedia. Se egli volea sfogar l' odio suo contro un uomo che compariagli in sembianza di usurpatore, dovea scegliere il mezzo del romanzo istorico in cui è più lecito di alterare la storica verità. Ma Alfieri non solo ha adottata come dato storico una voce popolare, ha anche alterata questa tradizione, giacchè gl' incoucepibli maneggi di Piero escirou tutti dalla sua penna. Visti, dic' egli, i costumi della scelerata schiatta de' Medici, questo fatto potea seguir così. Questa è una cattiva ragione: *primo* perchè il possibile destinato a divenire verisimil drammatico uon dee mai alterare il fondo storico di un soggetto omai noto, e con questa restrizione appunto dee iutendersi il precetto del Vida

„ Ficta potes multa addere veris.

Secondo perchè, comunque sia lecito d' inventare un verisimile che si allontani dal vero storico, negl' indicati limiti, ciò può farsi soltanto per servire all' effetto tragico. Or qual tragico effetto è resultato dal verisimile inventato da Alfieri nel Don Garzia? Egli ha reso detestabile fino il personaggio che a questo effetto dovea servire. Io non posso dispensarmi dal riportare il giudizio che un recente Autore Inglese ha pronunciato sul piano di questa tragedia. „ This tragedy exceeds in acccumulated horrors, „ the productions of Schiller. I have just laid it down „ after an eager perusal, and my haud still trembles. . . . „ It would seem from this, aud the precediug drama

delle lettere, e della storica imparzialità potrà vedere con indifferenza, come Alfieri col solo scopo di sviluppare i suoi favoriti principj abbia posto in azione, e in un favorevole lume l' attentato il più orribile, che il pratico ateismo, e la più infame perfidia abbiano macchinato, ed eseguito contro due uomini, che pur furono l'onore del loro secolo, e del loro paese? Chi soffrirà di vedersulla scena dipinto come un pazzo ed esagerato tiranno l'amico, e il protettore del Poliziano, e di tutti i bei genj del tempo suo, il restauratore della Pisana Università, uno de' più gentili coltivatori delle Muse del decimo quinto secolo? Chi non si dorrà di vedere alterata la più cognita istoria, per dar de' motivi plausibili a un fatto rare volte rammentato senza essere detestato altamente, ed avuto in orrore (1)?

Dovremo noi credere, che senza una forte

„ (la congiura de' Pazzi) that our author had sworn per-
„ petual enmity to the family of Medici; for he perverts
„ historic truth, and invents facts for the mere purpose
„ of blackening their memory „. *Cooper Walker Historical memoir on Italian Tragedy pag.* 311. 313.

(1) Sono le parole medesime del Dottor Guglielmo Roscoe nella sua Storia della vita di Lorenzo il Magnifico. L' istesso Macchiavello dice che il Montesicco spedito dal Papa per ajutar la congiura, e che erasi incaricato del colpo sopra Lorenzo, non volle altrimenti effettuarlo da che conobbe le maniere gentili, e cortesi di questa amabile persona. *Istor. lib.* 8. Alfieri per gettare odiosità sopra i fratelli Medici, finge che volessero togliere senza ragione la carica di Gonfaloniere a uno de' Pazzi, che ne era investito. Al tempo della congiura era Gonfaloniere Cesare Petrucci, e niuno Storico sa immaginare le cause di risentimento, che i Pazzi potessero avere contro Lorenzo, e Giuliano. Questo è ben' altro che alterare il soggetto del Conte di Essex, come Tommaso Corneille ha fatto.

e decisa inclinazione a far della tragedia un dialogo meramente politico, e a consecrarvi l' odio per ogni genere di autorità, che popolare non fosse, Alfieri avrebbe sì arditamente attentato contro la verità della storia, contro la naturale verisimiglianza, e contro lo scopo del dramma (1)?

Questa inclinazione traspira in ogni tratto delle sue tragedie, anche ove il costume del personaggio che parla non sembrerebbe am-

(1)* Lo scopo del dramma è nella Congiura de' Pazzi trascurato più che in ogni altra delle tragedie di Alfieri, perchè la natura del soggetto, che egli non ha abbastanza adattato ai bisogni della drammatica illusione, e la rabbia troppo violenta e feroce de' congiurati impediscono che si prenda alle loro sventure quell' interesse da cui la pietà e il terrore dipendono. Infatti Alfieri istesso non stimava questa tragedia che pe' principj che vi si sviluppano con una energia impareggiabile. Il Sig. Arteaga avea prima di me con molta accortezza mostrato come il desiderio che traeva Alfieri a dipingere sfavorevolmente i personaggi storici, che aveano eccitate le sue sinistre prevenzioni, lo avea altresì tratto nel Filippo ad alterare la storica verità senza servire alla verisimiglianza drammatica. Ma ciò che è ancor più singolare è che Alfieri volendo in questa tragedia servire la causa della libertà, non l' ha punto servita se ben se ne esamina l' andamento. I Pazzi erano in una trista alternativa: erano essi minacciati dall' ambizione del Papa, e da quella de' Medici: di guisachè, qualunque pur fosse l' esito del loro tentativo, il resultato dovea esser sempre lo stabilimento o del dispotismo religioso, o del politico. La osservazione è del Dottor Roscoe *The Life of the Laurent of Medici chapt.* 4. *not.* 63. E dopo tutto questo si ardisce farmi il rimprovero di aver come coltivator de' buoni studj pagato un tributo di omaggio alla memoria di Lorenzo il Magnifico!

metterlo. Ora ella è Clitennestra, che quantunque moglie di Re dice in Oreste

„ . . . . . Or che tu Re se' fatto,
„ Non sai, per prova, il cor d' un Re che sia?

e in Agamennone

„ Tu di corte i maneggj empj non sai.
„ Soglionsi appor falsi delitti spesso,
„ Ma non sempre i veraci al Re si svela,
„ Qualor n' è offeso il suo superbo orgoglio.

Ora ella è Elettra, che ancor giovine, e in una reggia educata, parla alla madre della facilità, con che i delatori s' insinuano nel cor de' Sovrani. Ora è Ildovaldo, che avendo combattuto per sostenere l' autorità reale, dice poi

„ . . . . . Io ti credea dal nome
„ Di Re più assai corrotto il cor:

e poi parlando del trono,

„ . . . . . Doni
„ Son questi ognor di pentimento, e sangue.
„ . . . . . Mi offende
„ In te tua fella ingratitudin vero
„ Re ti conosco in ciò.

Ora è Pilade, figlio di Strofio Re della Focide, che, parlando della reggia di Egisto, dice in general delle reggie tutte,

„ Mura di reggia son; sommesso parla;
„ Ch' ogni parete un delator nel seno
„ Nasconder può.

Ora egli è Saul, sì geloso del suo regio potere, che esclama

„ Seggio di sangue, e d' empietade è il trono,

Ora ella è una madre romana, che eccedendo il suo costume, e quello dell' età, in cui si finge ch' ella parli, pronunzia in faccia alla figlia quella cognita invettiva contro i patrizj:

„ . . . . . In un col latte
„ T' imbevvi io l' odio del patrizio nome.
„ Serbalo caro: a lor si dee, che sono,
„ A seconda dell' aura o lieta, o avversa,
„ Or superbi, ora umili, e infami sempre (1).

Questa sì decisa avversione per ogni autorità non popolaresca avea dato all' animo di Alfieri un carattere difficile, e misantropico, che domina visibilmente in tutti i suoi drammi, e ne è divenuto lo spirito signoreggiatore. Sempre inclinato a spregiare la situazione morale, e politica dei suoi contemporanei, egli mirava a un tempo, in cui il teatro sarebbe stato ripieno di Aristidi, e di Tell. Preoccupato di questa idea, egli ha sacrificato a cotesto pubblico immaginario tutto ciò che forma nella tragedia la delizia di questo componimento. Ond' è che i suoi piani drammatici si risentono dello spirito di riforma di un novatore, che aspira a servire ai principj, e non ai sentimenti: i carat-

(1) * Per evitare quanto possibile era il sospetto di riferir qui questi tratti colla intenzione di denunciare le opinioni politiche di Alfieri, impresa estranea affatto allo scopo delle mie letterarie ricerche, io ho procurato di valermi di quelli soltanto che s' incontrano nelle tragedie che son già con pubblica approvazione in possesso del teatro. Questi tratti vengono avvertiti col solo oggetto di provare sempre più che Alfieri non cercava nella tragedia ciò che forma l' anima di questo componimento, ma tendeva a dargli piuttosto uno scopo dogmatico coerentemente alle disposizioni del suo spirito. Che anzi mi è forza qui abbandonare le tracce del mio collega al concorso, il quale cambiandosi in un tratto di letteratto in politico grida sembrargli „ che „ Alfieri si sia prefisso d' inspirare una sfrenata indipeu- „ denza, un' insubordinazione alle leggi . . . Che Licur- „ go ed Agide istesso bandirebbero la maggior parte delle „ Alfieriane tragedie come altrettanti incentivi alla insu- „ bordinazione ed altrettanti attentati contro la pubblica „ dominante autorità „ *Mem. cit. pag.* 43.

teri volti sempre al grande, e allo straordinario non sono mai volti al patetico: sembra che Alfieri avendo sentito, che la solitudine ingrandisce le facoltà dell'animo, e irrigidisce quelle del core, abbia voluto isolare i suoi personaggi, perchè tutto dassero all' altezza del pensiero, e nulla ai teneri sentimenti della natura. Il suo stile porta la medesima impronta; ma come quella parte che meno si prestava alla riforma, più ne fa sentire i difetti. Dolcezza, armonia, fluidità, fiori di eloquenza, imagini brillanti, e patetiche, tutto questo è nello spirito della tragedia di Alfieri il bisogno dei tempi di schiavitù, e di effeminatezza. Il suo stile è la lana ispida, e greggia, di cui il riformator del suo secolo dee cuoprirsi.

Quindi Alfieri debole nella parte drammatica de' suoi teatrali componimenti è grande e robusto nella parte politica. Qui è dove il suo genio si mostra in tutta la sua naturale sublimità: emulatore di Tacito egli lo supera talvolta nella pittura delle odiose passioni, e in quel certo fuoco di libertà, che serpeggia, e sfavilla negli scritti di questi due sommi uomini. La tragedia è un genere di componimento, che esige la più grande mobilità di genio; fa duopo che l' autore dimentichi i suoi principj, e se stesso per trasportarsi ne' suoi personaggi, e farli agire, e parlare conformemente allo scopo del dramma. La rigidità del genio di Alfieri, la sua forte adesione a'suoi favoriti principj non gli permetteano questa dimenticanza di sè stesso. Chi lo ha personalmente conosciuto lo ravvisa da capo a fondo nello spirito della sua

tragedia. Rigido, di bruschi, e tronchi modi (1), riflessivo, accigliato, parlator parco, e

(1)* Si può perdonare a chi non vide l' *errata corrige* della edizion Lucchese, compilato, e stampato dopochè parte di quella edizione era stata posta in vendita, di avermi creduto un puerile denigratore di Alfieri, ma come perdonarlo a chi da questo *errata* avea pur veduto che nel manoscritto bruschi e non brutti eran da me nominati i suoi modi? Voltaire avea insegnato nel suo comentario sopra Corneille come è utile il rintracciare fino nelle personali disposizioni di un Autore la cagione del singolar carattere delle opere sue. I pochi tratti co' quali ho ardito delineare il moral carattere di Alfieri non possono sembrare alla sua memoria ingiuriosi, che a uno spirito prevenuto e maligno. Ecco come questo carattere è dipinto da un'illustre accademico Turinese in una notizia sulla persona e sulle opere di Alfieri inserita negli *Archivj Letterarj. Parigi presso Henrichs, strada la Loi*. „ Vittorio Alfieri avea nel carattere della forza e della elevazione; incapace d'invidia, di bassezza, di malignità, superiore alle astuzie, all'inganno, all'intrigo, la nobiltà della sua anima dipingeasi nel suo esteriore. Non era impastato di bile e di fiele, come alcun si compiacque di dipingerlo. Pieno di ambizione e non di orgoglio non era nè vano nè modesto: il suo temperamento melanconico riconciliavasi talvolta colla gioja, e quantunque naturalmente impetuosissimo avea saputo acquistare della calma, del sangue freddo, dell'impero su se medesimo. Inclinato al sarcasmo e alla ironia mostravasi nemico della maldicenza. Fatto per esercitare il più grande ascendente sulle persone che il frequentavano, egli l'ottenne costantemente senza aver l'aria di ricercarlo. La sua indifferenza per molte cose, la sua repugnanza a dir de' nienti, o a prendervi parte, l'abitudine di meditare e di osservare, forse anche il debole di voler fissare esclusivamente l'attenzione degli spettatori, tutto questo gli dava spesso nella società un contegno freddo, taciturno, anche un po' disdegnoso: ma egli non esciva mai da questo taciturno contegno che con profonde sentenze, con tratti inaspettati, qualchevolta con squarci eloquenti. Capace di un attaccamento solido e costante egli concentrava le sue affezioni in un piccol numero di oggetti: ma il raro merito delle

sugoso, censore di tutto ciò che era de' tempi suoi, ispirando il rispetto, ma raramente l'abbandono del core, egli preferì sempre il far ammirare le sue originalità al farsi personalmente amare. Il suo dramma ha la fisionomia medesima, e per questo lato ha il suo ammirabile, e il suo sublime. La originalità de' suoi piani, ciò che i suoi caratteri hanno di straordinario e di colossale, l' asprezza istessa del suo stile, come tutto porta la impronta del genio, e il genio non urta mai nella mediocrità, hanno il loro pregio più facile a sentirsi, che a dimostrarsi. Ma questi pregj son ben lungi dall' esser drammatici; quindi i suoi drammi piaceranno sempre più alla lettura come dialoghi, che in teatro come azioni (1).

„ persone che hanno goduto della sua confidenza, e della „ sua amicizia, renderà sempre una onorevole testimo- „ nianza a' suoi sentimenti etc. „

(1)* Di maggior effetto che in teatro riescono le tragedie di Alfieri declamandole in un ristretto cerchio di scelta udienza senza gli ajuti della scena. Sortì a me di accertarmi più volte di questo fenomeno, e specialmente allora che insieme con l' illustre autore alcune così ne declamai in Firenze. La ragione di questo fenomeno è facile a concepirsi. Così declamata una tragedia altro non è che bene ed energicamente letta. La niuna o piccolissima separazione tra gli attori e gli spettatori diminuisce i bisogni della illusione mostrandone la impossibilità. Quindi l' animo di chi ascolta, chiuso pressochè interamente al sentimento delle verisimiglianze dell'azione, è tutto rivolto al dialogo, e all'eloquio de' personaggi; la vicinanza degli attori agli spettatori dà il comodo di far sentire al minuto le bellezze tutte di questo mezzo drammatico, in luogo che al teatro l' uditore poco padrone di sè e della sua attenzione non è interessato ad udire che quando la osservanza scrupolosa delle verisimiglianze, e la condotta di una situazione importante, danno alla sua fantasia e al suo cuore quell' urto da cui la illusione si ottiene.

X.

CONCLUSIONE.

Incontrandosi raramente nelle tragedie di Alfieri l' effetto drammatico, male a proposito si darebbero esse a modello di teatrale componimento ai giovani artisti. Quelle tragedie medesime, che il più questo effetto producono, sono, e per il lato de' piani, e pel lato dello stile di tal tempra che prese come modello della tragedia in Italia porterebbero in altre mani che in quelle di Alfieri alla ruina dell' arte (1). Vuolsi anco concedere agli ammiratori di si fatto genere di tragico componimento, ch' esso sia ciò, che di più perfetto lo spirito umano può concepire; ma la maniera attual di sentire degli uomini, e ciascuno può conoscerlo consultandosi, non è fatta per questo metafisico grado di perfezione. Deesi adunque consigliare ai giovani coltivatori dell' arte di usar mezzi più congeniali allo scopo attualmente sentito del dramma. Alfieri può considerar-

(1)* Non dissimil giudizio portò della influenza possibile della maniera di Alfieri sull' arte il da me spesso citato Autore della Memoria che ottenne l' *accessit* che a *pag.* 1. avverte „ che i difetti di questo Autore ricoperti „ dall' abbagliante fulgore delle di lui non meno numerose bellezze potevano dar principio ad una nuova „ scuola di arte drammatica che produrrebbe, se il lume „ della sana critica non si opponesse a' di lei progressi, „ il totale deperimento del teatro tragico italiano „ ; e a *pag.* 46., : gli spettacoli alla maniera nuovamente introdotta sul teatro tragico dai male accorti imitatori „ di Alfieri devono sparire per dar luogo a quelli più „ sensati, più colti, più interessanti di que' felici ingegni „ che si proporranno per modelli Racine, Voltaire, e „ Metastasio, ch' io propongo per i più sicuri antidoti contro la invadente Alfierimania, o piuttosto come sicure „ scorte da seguitarsi senza molta cautela, e riserva. „

si come un gran genio, di cui la Italia a buon diritto si onora, ma che tutto ha fatto per la sua gloria, tutto per la originalità a cui aspirava, pe' principj politici che lo animavano, e poco pe' sentimenti che al teatro si cercano (1).

(1) * Posso qui riepilogare la lunga serie delle mie riflessioni osservando che nel giudicare delle opere drammatiche di Alfieri non bisogna confondere la causa del genio con quella dell' arte. Il primo ha dato alla Italia un componimento drammatico originale, meraviglioso, sublime, tale che nè le antiche nè le moderne nazioni vantar possono il compagno: la secouda, avendo uno scopo fisso, e determinato che resulta dalla natura del cuore umano, e da' bisogni della illusion teatrale ha da dolersi che questo sacro e invariabile scopo sia stato talvolta da Alfieri sacrificato al sentimento ch' egli ebbe delle sue forze, e che sì geloso era di svilnppare senz' altro riflesso: quello per mostrare quanto poderoso era, vie scabrose, purchè nuove pur fossero, si aprì coraggioso: questa può rimproverargli che volendo battere strade da altri non ancora segnate, non solo si allontanò dalla maniera de' tragici che preceduto lo aveano, ma si allontanò eziandio talvolta dalla tragedia: il genio di Alfieri comunicando a tutte le parti del suo dramma il carattere di originalità e di forza che il distingue ha dato loro un pregio indefinibile ma raro, cui ogni animo, purchè del senso del bello e del sublime privo affatto non sia, può ben conoscere; l' arte che ha un sentimento particolare che la definisce, e ne dirige il criterio, che dee sempre distinguere le bellezze a cui ella mira da quelle che estranee le sono, non può a meno di additare a' suoi coltivatori il limite che le une dall' altre divide. Così giudicando noi serviremo in una doppia maniera all' onor nazionale: additeremo in Alfieri alle nazioni, che le nostre glorie letterarie c' invidiano, un genio porteutoso di cui non ebbero esse l' eguale: e mostreremo loro nel tempo istesso che le regole dell' arte drammatica non s' ignorano tanto tra noi quanto elleno tutto dì ci rimproverano. Se questo è macchiar l' Italia d' ingratitudine a riguardo di Alfieri, altro più non ci resta che deplorare la condizione infelice delle imparziali opinioni, alla cui denigrazione lo spirito di partito, intrattabile sempre, o inventò nuove odiose denominazioni, o pervertì il significato delle antiche.

REGISTRATO 11085

§ 22 24

11085

BIBLIOTE
I
SCAFFAL
PLUTEO
N.° CATE